प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई संचालित मासिक

नवभारत

वर्ष ४९ । अंक १-२ । ऑक्टोबर-नोव्हेंबर १९९५.
आश्विन-कार्तिक, अग्रहायण, शके १९१७.

किंमत रु. ५०.

*नवभारत*ची भूमिका*

मानवाच्या व मानवसंस्कृतीच्या विकासास व उन्नतीस पोषक होईल अशा प्रकारे महाराष्ट्रीय जीवनाचा व संस्कृतीचा विकास करणे, हे या मासिकाचे ध्येय व उद्दिष्ट आहे.

ध्येयप्रवण व्यक्तींनी स्वोन्नतीच्या हेतुपूर्तीसाठी जे आपले सांस्कृतिक मूल्यमापन ठरविलेले असेल, उच्च वातावरणातील जो अभिजात अनुभव स्वतःच्या साधनेने संगृहीत केलेला असेल, त्याचे दिग्दर्शन हेच संस्कृतिपोषक वाङ्मय होऊ शकते, असा संचालक व संपादक-मंडळ यांचा विश्वास आहे.

या मासिकात येणाऱ्या लेखांत कोणत्याही विशिष्ट मताचा, वादाचा, पक्षाचा किंवा पंथाचा प्रचार करण्याचा हेतू नाही.

संचालक व संपादक-मंडळातील सर्व व्यक्ती यांचेही सर्व विषयांत मतैक्य आहे, असे नाही. मानवी जीवनविषयक व सांस्कृतिक मूल्यांसंबंधी सदृश अशा दृष्टिकोणानेच त्यांना एकत्र आणले आहे. तथापि प्रत्येकाचे व्यक्तिवैशिष्ट्य व विचारस्वातंत्र्य यांचा विनाश न होता विकास व्हावा या दृष्टीनेच त्यांचे सहकार्य राहील. प्रत्येक व्यक्ती आपल्या नावाने प्रसिद्ध होणाऱ्या लेखाबद्दलच जबाबदार राहील.

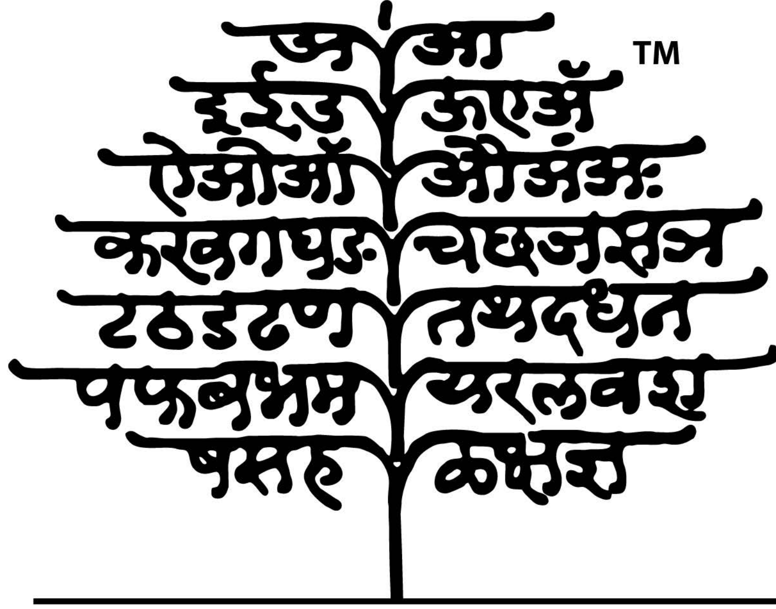
मासिकात प्रसिद्ध होणाऱ्या प्रत्येक लिखाणात सत्यनिष्ठा, संयम आणि सहिष्णुता असतील अशी काळजी घेतली जाईल.

* **नवभारत**, ऑक्टोबर, १९४७, वर्ष १ ले, अंक १ मधील कै. शंकरराव देव यांच्या 'संचालकांचे मनोगत' मधून.

संपादकीय पत्रव्यवहारः
मे.पुं. रेगे
संपादक, *नवभारत* मासिक,
द्वाराः प्राज्ञपाठशाळा मंडळ,
वाई - ४१२ ८०३ (जि. सातारा).

व्यवस्थापकीय पत्रव्यवहारः
श्री.ग. दीक्षित
व्यवस्थापक, *नवभारत* मासिक,
द्वाराः दी प्राज्ञ प्रेस, वाई - ४१२ ८०३ (जि. सातारा)

अनुक्रमणिका



मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत



नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)



महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग

राज्य मराठी विकास संस्था



एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई – ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ही महाराष्ट्र शासनाने स्थापन केलेली स्वायत्त संस्था आहे. मराठी भाषा विभागाच्या पत्राप्रमाणे (संदर्भ क्र. मसंस २०१६/प्र.क्र.११५/२०१६/भाषा-२, दि. ३ जानेवारी, २०१७) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे '**महाराष्ट्रातील मराठी संशोधन मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य योजना**' कार्यान्वित करण्यात आली असून या योजनेअंतर्गत महाराष्ट्रातील मराठी भाषा, साहित्य व संस्कृती वृद्धिंगत होण्यासाठी काम करणाऱ्या महाराष्ट्रातील मान्यताप्राप्त मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य करण्यात येते.

सदर प्रकल्पांतर्गत प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांना राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे नवभारत मासिकांचे ऑक्टोबर १९४७ ते सप्टेंबर २०१७ पर्यंतच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासाठी अर्थसाहाय्य करण्यात आले होते. याअंतर्गत सदर अंकांचे संगणकीकरण करण्यात आले असून **प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांनी हे अंक जतन केलेले असल्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.**

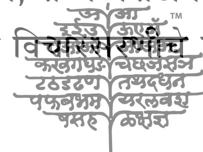
या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

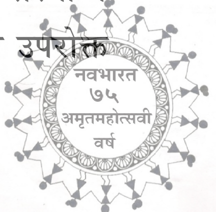
१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.

अनुक्रमणिका





लेखक-परिचय

- **एस्.डी. इनामदार** – कथालेखक; मराठी विश्वकोश (वाई) मध्ये कला व मानव्य विद्या विभागात संपादक; *नवभारत* मासिकाचे सहाय्यक संपादक. निवास : द्वारा विश्वकोश कार्यालय, गंगापुरी, वाई ४१२ ८०३, जिल्हा सातारा.
- **रा.ग. जाधव** – ज्येष्ठ समीक्षक, माजी प्राध्यापक व सेवानिवृत्त प्रभारी विभाग संपादक, मराठी विश्वकोश, वाई. निवास : द्वारा अरुण पारगावकर, प्रतिमा प्रकाशन, औदुंबर अपार्टमेंट्स, १३६२, सदाशिव पेठ, नवा विष्णू चौक, पुणे ४११ ०३०.
- **विजया राजाध्यक्ष** – प्रसिद्ध कथालेखक व समीक्षक, निवृत्त प्राध्यापक, एस्.एन्.डी.टी. महिला विद्यापीठ, मुंबई. निवास : २ 'अभंग', साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई ४०० ०५१.
- **मिलिंद स. मालशे** – इंग्रजीचे प्राध्यापक, मानव्यविद्या व सामाजिक विज्ञान विभाग, आय्.आय्.टी., पवई, मुंबई ४०० ४६७.
- **म.अ. मेहेंदळे** – माजी प्राध्यापक, संस्कृत विभाग व माजी सहयोगी प्रमुख संपादक, संस्कृत कोश विभाग, डेक्कन कॉलेज पोस्ट ग्रॅज्युएट अँड रिसर्च इन्स्टिट्यूट, पुणे; संपादक, महाभारताचा सांस्कृतिक कोश, भांडारकर प्राच्यविद्या संशोधन मंदिर, पुणे. निवास : बी-४, प्रबोधन हाउसिंग सोसायटी, ६१ ए/९-१०, कर्वे रस्ता, पुणे ४११ ००४.
- **सीताराम रायकर** – मॉडर्न महाविद्यालय (पुणे) मध्ये दीर्घकाळ इंग्रजीचे अध्यापन; प्राज्ञपाठशाळा मंडळ (वाई) या संस्थेचे चिटणीस; ललित वाङ्मय, साहित्याचे तत्त्वज्ञान व समीक्षा यांचे व्यासंगी अभ्यासक.
- **दिगंबर पाध्ये** – पार्ले महाविद्यालय, विलेपार्ले, मुंबई, येथे मराठीचे प्राध्यापक व मराठी विभाग प्रमुख; 'नारायण सुर्वे यांची कविता' या समीक्षा-ग्रंथाचे लेखक; 'आलोचना' मासिकातून आरंभापासून दीर्घकाळ समीक्षालेखन; मार्क्सवादी अंगाने साहित्यविचार मांडणारे व मराठी वाङ्मयाची समीक्षा करणारे समीक्षक.
- **वसंत पळशीकर** – विविध विषयांवर मराठीतून लेखन. *नवभारत* मासिकाच्या संपादनात सहभाग. निवास : १५०, गंगापुरी, वाई ४१२ ८०३, जिल्हा सातारा.
- **चंद्रकांत बांदिवडेकर** – समीक्षक; सेवानिवृत्त प्राध्यापक व प्रमुख, हिंदी विभाग, मुंबई विद्यापीठ, मुंबई. निवास : ७ शाकुंतल, साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई ४०० ०५१.
- **पंडित टापरे** – प्रपाठक, मराठी विभाग, किसन वीर महाविद्यालय, वाई. निवास : प्राध्यापक कॉलनी, वाई ४१२ ८०३.
- **तु.शं. कुलकर्णी** – कवी, कथाकार व समीक्षक; सेवानिवृत्त प्राध्यापक व मराठी विभागप्रमुख, सरस्वती भुवन कला व वाणिज्य महाविद्यालय, औरंगाबाद. निवास : 'अभंग', ५ विद्युत्‌नगर, नांदेड ४३१ ६०५.
- **वसंत चिपळोणकर** – निवृत्त प्राध्यापक, भौतिकी विभाग, इन्स्टिट्यूट ऑफ सायन्स, मुंबई. निवास : फ्लॅट नं. १०६, अभिनव अपार्टमेंट्स, ९९६ नवी पेठ, पुणे ४११ ०३०.
- **सुधीर देवरे** – अभ्यासक व लेखक. निवास : टेलिफोन एक्स्चेंज, सटाणा, जि. नाशिक ४२३ ३०१.
- **सुहास बहुळकर** – प्रख्यात चित्रकार; व्यक्तिचित्रे, निसर्गचित्रे व भित्तिचित्रे ह्यांत विशेष प्राविण्य; अनेक आंतरराष्ट्रीय कलाप्रदर्शने व स्पर्धा यांत पुरस्कार; प्राध्यापक, सर जे.जे. स्कूल ऑफ आर्ट, मुंबई. निवास : ६/७४ शिवानंद सोसायटी, प्ले ग्राउंड क्रॉस रस्ता, विलेपार्ले (पूर्व), मुंबई ४०० ०५७.
- **श्यामला वनारसे** – मानसशास्त्र विषयाच्या माजी प्राध्यापक; रंगभूमी, चित्रपट या विषयांतील तज्ज्ञ लेखक. निवास : ५, हिल व्ह्यू सोसायटी, ४६/४ एरंडवणे, पुणे ४११ ००४.
- **अशोक दा. रानडे** – संगीताचार्य, संगीतज्ञ व लेखक; माजी संचालक, संगीत केंद्र, मुंबई विद्यापीठ, मुंबई; माजी सहाय्यक संचालक, नॅशनल सेंटर फॉर द परफॉर्मिंग आर्ट्स, मुंबई. निवास : ७ ज्ञानदेवी, साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई ४०० ०५१.

नवभारत

अ नु क्र म

अनुक्रमणिका

संपादकीय

नवभारत १९९५ हा दिवाळी अंक आमच्या दरवर्षीच्या प्रथेनुसार विविध कला, साहित्य व संस्कृती समीक्षेला वाहिलेला असून, तो साधारण वेळेवरच वाचकांच्या हाती देताना आम्हाला विशेष आनंद होत आहे. यावरून *नवभारत*चे प्रकाशन आता बरेचसे नियमित झाले आहे, हे वाचकांच्या लक्षात येईल.

सर्वश्री दिलीप चित्रे, ग्रेस, अरुण कोलटकर यांच्या कविता समीक्षकांपुढे नित्य नवी आव्हाने उभी करतात. रा.ग. जाधव यांनी 'साठोत्तरी मराठी कविता' या दीर्घ लेखात हे आव्हान लीलया पेलले आहे. चित्रे, ग्रेस, कोलटकर यांच्या कवितांचे यथार्थ आकलन-विश्लेषण करून, त्या अनुषंगाने आधुनिक मराठी गहनगूढ काव्यप्रवाहाचे अंतरंग व मर्म उलगडून दाखवताना, जाधवांनी समीक्षेची काही नवी परिभाषाही घडवली आहे. त्या योगे मराठी समीक्षेच्या कक्षा विस्तारल्या आहेत, असेही म्हणता येईल. वरकरणी जाधवांची समीक्षा दुर्बोध भासली, तरी अशा कवितांच्या अंतरंग-चिकित्सेत ती नितळ पारदर्शी होत जाते, हेही जाणवते.

विजया राजाध्यक्षांनी मर्ढेकरांच्या काव्याची विस्तृत, सखोल समीक्षा, त्यावर ग्रंथ लिहून केलेली आहेच. इथे मर्ढेकरांच्या चरित्रासंबंधात आजवर अज्ञात व दुर्मिळ असलेली माहिती त्यांनी प्रथमच उजेडात आणली आहे. एका योगायोगानेच त्यांच्या हाती लागलेले एक 'बासन' त्यांनी जिव्हाळ्याने व साक्षेपाने उलगडले आहे. ते रसिकांना नवे, कुतूहलजनक तर वाटेलच; पण मर्ढेकरांच्या भावी चरित्रकाराला महत्त्वाची साधनसामग्री म्हणूनही उपयुक्त ठरेल, ह्यात शंका नाही.

'आत्मचरित्र आणि कथनमीमांसा' ह्या लेखात मिलिंद मालशे यांनी कथनमीमांसेच्या आधारे आत्मचरित्र या साहित्यप्रकाराचा विचार केला आहे. तत्त्वांच्या आणि संकल्पनांच्या स्पष्टीकरणासाठी आणि त्याच मर्यादेत मराठीतील काही – उदा., *आहे मनोहर तरी*, *नाच ग घुमा* – आत्मचरित्रांची चर्चा केली आहे. ती या वाङ्मयप्रकाराकडे पाहण्याची एक नवी दृष्टी देऊ शकेल.

संस्कृत साहित्यात एखाद्या आरोपीची बाजू मांडण्यासाठी बोलणारे वकील फारसे आढळत नाहीत. पण कालिदासकृत *अभिज्ञान शाकुंतल* ह्या नाटकात तसेच त्याच्या *कुमारसंभव* ह्या महाकाव्यात मात्र वकील पात्रे – त्याही स्त्रिया – आहेत. त्यांचा परामर्श डॉ. म.अ. मेहेंदळे यांनी आपल्या लेखात घेतला आहे.

आम्ही योजलेल्या राजकीय कादंबरीवरील परिसंवादासाठी पुरेसे अपेक्षित लेख वेळेवर हाती आले नाहीत. त्यामुळे ही चर्चा सांगोपांग, चिकित्सक व परिपूर्ण होऊ शकलेली नाही. तरीही अरुण साधूंच्या कादंबऱ्या (दिगंबर पाध्ये), दिनानाथ मनोहरांची *आंदोलन* (वसंत पळशीकर), विश्वास पाटील यांची *झाडाझडती* (चंद्रकांत बांदिवडेकर), रंगनाथ पठारे यांची *ताम्रपट* (पंडित टापरे व तु.शं. कुलकर्णी) हे राजकीय कादंबऱ्यांवरचे लेख वाचकांना त्या दिशेने विचारप्रवृत्त व अंतर्मुख करतील. या विभागासाठी सीताराम रायकर यांनी लिहिलेले वेगळे प्रास्ताविकही जोडले आहे.

माणसाला येणारे दृक्प्रत्यय व त्यांचे आभासी स्वरूप याविषयी वैज्ञानिक दृष्टिकोनातून केलेले विवेचन वसंत चिपळोणकर यांच्या लेखात आहे.

द.ग. गोडसे यांची सैद्धांतिक कलामीमांसा, त्यातील *पोत*, *गतिमानी व गणितमानी*, *शक्तिसौष्ठव*, *लोकधाटी व नागरधाटी* यांसारख्या वेगळ्या संकल्पना मराठी कलासमीक्षेत अपूर्व व स्वायत्त असल्या, तरी ही मीमांसा तशी उपेक्षितच राहिली आहे. सुधीर देवरे यांनी या कलाविचारांचे संकलन करून या मीमांसेचा सम्यक, सर्वांगीण व चिकित्सक परिचय करून दिला आहे. त्यातील सैद्धांतिक वैशिष्ट्यांसह, त्यांना जाणवलेल्या

अनुक्रमणिका

मर्यादाही देवरे दाखवून देतात.

चित्रकार गोंधळेकरांवरचा सुहास बहुळकरांचा लेख मुख्यतः व्यक्तिचित्रणपर असला, तरी पाश्चात्त्य कलासंस्कारांनी प्रभावित झालेले गोंधळेकर व त्यांची समकालीन चित्रकार पिढी यांचे नेमके मूल्यमापन जसे या लेखात आढळते तसेच गोंधळेकर जे.जे स्कूलचे 'डीन' असताना त्यांनी रुजवलेल्या नव्या कलाशिक्षणाच्या पद्धती व पाडलेले नवे पायंडे यांवरही या लेखात उद्‌बोधक प्रकाश पडतो.

सत्यजित राय यांची चित्रपटनिर्मितीमागील नवी सर्जनशील कलादृष्टी व त्यांच्या चित्रपटांतील अनुभवसृष्टी यांचे श्यामला वनारसे यांनी नेमक्या व मोजक्या शब्दांत केलेले विश्लेषण रसिकांना एकूणच चित्रपटाकडे पाहण्याची नवी दृष्टी देईल, यात शंकाच नाही.

अशोक रानडे यांच्या 'धर्म आणि संगीत' या लेखात त्यांनी धर्म आणि संगीत ह्यांच्या नातेसंबंधांचा सखोल आणि मार्मिक परामर्श घेतला आहे.

ही दिवाळी व नवे वर्ष *नवभारत*चे लेखक, वाचक, वर्गणीदार, जाहिरातदार, हितचिंतक ह्या सर्वांना सुखसमृद्धीचे व भरभराटीचे जावो, ही हार्दिक शुभेच्छा!

– मे.पुं. रेगे



अनुक्रमणिका





मुखपृष्ठावरील चित्र :
अमृता शेरगिलचे *हिल विमेन*

एस्.डी. इनामदार

*नवभारत*च्या मुखपृष्ठावर अमृता शेरगिल या चित्रकर्त्रीचे 'हिल विमेन' हे चित्र छापले आहे. हे चित्र तिने १९३५ मध्ये रंगवले.

भारतात दुसऱ्या महायुद्धाच्या दरम्यान पश्चिमी आधुनिक कलेचे प्रवाह प्रथम अवतीर्ण झाले. अमृता शेरगिलच्या चित्रांतून हे पश्चिमी वळण ठळकपणे जाणवते. त्या दृष्टीने आधुनिक भारतीय कलेची आद्य प्रवर्तक म्हणून तिचे स्थान आहे. बाँबे आर्ट सोसायटीचे सुवर्णपदक तिला मिळाले व तिच्या चित्रांना भारतभर व भारताबाहेरही मान्यता मिळाली. भारतीय चित्रकलेतील आधुनिकतेचे पर्व तिच्यापासून सुरू झाले.

अमृता शेरगिलचा जन्म १९१३ मध्ये बूडापेस्ट, हंगेरी येथे झाला. तिचे वडील सरदार उमराव सिंग हे पंजाबी शिख असून, व्यासंगी विद्वान होते व आई हंगेरियन होती. अमृताच्या बालपणाची पहिली आठ वर्षे युरोपमध्येच गेली. १९२१ च्या युद्धानंतर हे कुटुंब भारतात परतले. सिमल्याला स्थायीक झाले. अमृताचे प्रारंभीचे शिक्षण घरीच झाले. बालपण युरोपमध्ये आणि पौगंडावस्था, तारुण्य भारतीय वातावरणात; तसेच आईकडून आलेले पश्चिमी संस्कार व वडिलांचा भारतीय प्रभाव अशा दुहेरी ताणात तिच्या व्यक्तिमत्त्वाची जडणघडण होत गेलेली दिसते. अधूनमधून तिचे युरोपात जाणेयेणे असले, तरी भारतीय भूमी व ग्रामीण लोकजीवन यात तिच्या उत्कट श्रद्धांची पाळेमुळे खोलवर रुजलेली दिसतात. त्यामुळे पाश्चात्त्य संस्कारांनी प्रभावित असली, तरी वृत्तीने ती भारतीयच होती.

तिच्या कलाजीवनाची जडणघडण मात्र मुख्यतः तिच्या आईच्या प्रेरणेने व प्रयत्नांनीच झाली. तिच्यातले सुप्त कलागुण व चित्र-रेखनातले उपजत कौशल्य तिच्या आईनेच प्रथम ओळखले व या कलागुणांचा विकास घडवून आणला. आईने तिला घरीच प्रथम शिकवले व वयाच्या अवघ्या अकराव्या वर्षी, १९२४ मध्ये, फ्लॉरेन्स मध्ये काही काळ वास्तव्यासाठी धाडले. तिथे एका इटालियन कलाशिक्षिकेच्या हाताखाली अमृता शेरगिलने कलेचे प्राथमिक धडे गिरवले. त्यानंतर पाच वर्षांनी, १९२९ मध्ये, तिच्या आईनेच तिला कलेच्या उच्च शिक्षणासाठी पॅरिसला पाठवले. पॅरिसच्या 'एकोल दी बोजार्त' या मान्यवर कलासंस्थेत तिने पाच वर्षे मुख्यतः तैलरंगचित्रण-तंत्राचे पद्धतशीर शिक्षण घेतले. तिच्या १९३३ मधल्या 'कॉन्व्हर्सेशन' या चित्रामुळे तिची 'ग्रँड सालाँ'ची (भव्य वार्षिक कलाप्रदर्शने) सन्मान्य सभासद (असोसिएट) म्हणून निवड झाली. पॅरिस हे त्या काळात आधुनिक युरोपीय कलेचे प्रमुख केंद्र बनले होते. अनेक आधुनिक कलाचळवळींची, प्रणाली-संप्रदायांची ती जन्मभूमी होती. पॅरिसमधील कलाविश्वात युरोपीय आधुनिक कलेची जडण-घडण होत असता, प्रत्यक्ष त्या वातावरणात, त्या संपर्कात अमृता शेरगिल सलग पाच वर्षे वावरली. इतर भारतीय चित्रकारांनी आधुनिक पश्चिमी कलेचा व्यासंग पुस्तकांतून, चित्रांच्या प्रतिकृतींवरून केला; पण अमृता शेरगिल संस्कारक्षम वयात प्रत्यक्ष त्या वातावरणात राहिल्याने, तिच्यावरचे आधुनिकत्वाचे संस्कार जास्त सच्चे, खोलवरचे व परिपक्व स्वरूपाचे घडले. तिच्यातला व समकालीन भारतीय चित्रकारांतला हा फरक लक्षात घेण्याजोगा आहे.

पाश्चात्त्य चित्रकारांमध्येही मुख्यतः दोन फ्रेंच चित्रकारांचा शेरगिलवर जास्त प्रभाव पडला; पॉल सेझान (१८३९-१९०६) व पॉल गोगँ (१८४८-१९०३). तिची स्वतंत्र व स्वायत्त चित्रशैली घडवण्यात या दोन चित्रकारांचा प्रमुख वाटा आहे. तिला अभिव्यक्तीचा जो नवा व वेगळा घाट गवसला, त्याचे बव्हंशी श्रेय या चित्रकारांकडेच जाते. सेझानचा प्रयास चित्ररचनेतून वास्तुशिल्पसदृश सघन, भरीव परिणाम साधण्याच्या दिशेने होता. शंकू, दंडगोल, घनाकार यांच्या साहाय्याने चित्ररचना करणे हे त्याचे साध्य होते व आकारिक साधेपणावर त्याचा जास्त भर होता. सेझानच्या कलेत एखादे व्यक्तिचित्र हे एखादे घर उभारावे, तसे आकाराला आलेले दिसते. म्हणजे वास्तूचा भरीवपणा व साधा भौमितिक आकार त्यातून दृश्यमान होताना दिसतो. या साध्या भौमितिक सघन आकारांची रचना करून चित्राची निर्मिती करण्याच्या सेझानच्या वृत्तिवैशिष्ट्याचा दाट प्रभाव शेरगिलवर पडला. 'निसर्गवादाची साधी सरळ अभिव्यक्ती' (नॅचरॅलिझम सिम्प्लीफाइड) हे शेरगिलच्या कलानिर्मितीचे साध्य बनले. आणि सर्वच प्रकारच्या – नव्या, जुन्या, पाश्चात्त्य, पौर्वात्य – कलेच्या अभ्यासातून शेरगिलला गवसलेले समान सूत्र हेच होते की, 'चांगली कला नेहमीच साधेपणाकडे झुकत असलेली दिसते.

अनुक्रमणिका

म्हणजेच आकारांचे सारतत्त्व (इसेन्स) प्रकट करण्याकडे तिचा कल असतो. चित्रविषयाच्या सौंदर्यापेक्षा कलाकृतीचे पोत व रचना यांच्या सौंदर्यावर तिचा जास्त भर असतो. चित्रित आशयाची मोहकता, गोडवा यांपेक्षा अभिव्यक्तीतला जोम, चैतन्य यांचे महत्त्व जास्त असते. 'चांगल्या कलेत आकाराचे अनुकरण केले जात नाही, तर त्याचा अर्थ लावला जातो' – अशा प्रकारच्या विचारधारेतून शेरगिलची कला घडत गेली. भारतीय संदर्भात, रवींद्रनाथ टागोरांच्या चित्रांतले रंगरेपांचे लोभस विरूपण तिला प्रभावित करून गेले. टागोरांच्या कवितांपेक्षा त्यांची चित्रे आपल्याला जास्त आवडतात, असे मत तिने व्यक्त केले आहे. साधारण १९३३ पासून शेरगिलने आपल्या चित्रांतील आकारांची घडण सेझान-शैलीच्या (सेझानेस्क) धर्तीवर करण्यास सुरूवात केली. त्यांत घनाकारांची ठळक जाणीव दृग्गोचर तर होत होतीच; पण त्या बरोबरीनेच एक प्रकारची आकारिक भव्यतेची शान त्यातून प्रकटत होती.

अमृता शेरगिलवर प्रभाव पाडणारा दुसरा फ्रेंच चित्रकार पॉल गोगँ होय. 'सर्व चित्रकारांमध्ये मला सेझानने जास्त प्रभावित केले; पण तरीही माझा सर्वांत आवडता चित्रकार पॉल गोगँ हाच होय', अशी कबुली स्वतः शेरगिलनेच दिली आहे.

गोगँचा शेरगिलवरचा प्रभाव दुहेरी स्वरूपाचा आहे; एक विषयाच्या निवडीत, आणि दुसरा, चित्रित व्यक्तींच्या चेहऱ्यावरील खिन्न, उदास भावचित्रणात. गोगँने तथाकथित अ-नागर व अ-संस्कृत ताहिती बेटावर राहून आदिम रांगडेपणाचा आविष्कार घडवणारी चित्रे निर्मिली. ताहिती बेटावरचे उष्णकटिबंधीय वातावरण, प्रादेशिकता यांनी युक्त निसर्गपरिसराचे चित्रण, तेथील घटना-प्रसंग, प्रत्यक्ष तेथील आदिवासी स्त्रियांना मॉडेल म्हणून वापरुन रंगवलेली स्त्रियांची विविध चित्रे या सर्वांचा प्रभाव शेरगिलवर पडला. गोगँने रंगवलेल्या आदिवासींच्या चेहऱ्यांवरच्या उदास, मलूल, खिन्नतेच्या भावच्छटाही शेरगिलने आपल्या चित्रांतून पकडल्या. गोगँच्या ताहिती आदिवासींच्या चित्रांपासून प्रेरणा घेऊनच शेरगिलने भारतातील ग्रामीण स्त्री-पुरुषांची, प्रादेशिक वैशिष्ट्यांनी युक्त अशी अस्सल वास्तववादी जिवंत चित्रे रंगवली.

पॅरिसमधले कलाशिक्षण आटोपून सेझान-गोगँ यांचे प्रभाव बरोबर वागवतच शेरगिल १९३४ मध्ये भारतात परतली. त्यावेळची तिची प्रतिक्रिया पुरेशी बोलकी आहे : 'मी भारताच्या भूमीवर पाऊल ठेवले आणि माझ्या चित्रांमध्ये मोठ्या प्रमाणात आमूलाग्र बदल घडत गेले. ते केवळ चित्रांचे विषय, त्यांमागची चैतन्यवृत्ती एवढ्यापुरतेच मर्यादित नव्हते; तर तांत्रिक अभिव्यक्तीही बदलली. माझी चित्रे जास्त मूलभूतरीत्या "भारतीय" होत गेली. मला माझ्या कलानिर्मितीचे खरे उद्दिष्ट मग गवसले. मला जाणवलेला भारतीय ग्रामीण जीवनाचा अर्थ चित्रातून सांगणे, भारतीयांचे आणि विशेषतः दैन्यदारिद्र्यात जगणाऱ्या भारतीयांचे जीवन चित्रातून उलगडून दाखवणे, खऱ्या भारतीय जीवनाची अर्थप्रतीती चित्रातून देणे, आत्यंतिक सोशीकता व दैवशरणता यांच्या अस्सल प्रतिमा असलेल्या ग्रामजनांची, त्यांच्या कृश, खंगलेल्या, पाठीतून वाकलेल्या, मातकट तपकिरी सावळ्या वर्णाच्या अंगकांतीची चित्रे रंगवणे, त्या बाह्य कुरूपतेत दडलेल्या अनवट सौंदर्याचा आविष्कार घडवणे, त्यांच्या उदास, करुण, खिन्न डोळ्यांचा माझ्यावर जो परिणाम झाला त्यांचा साक्षात प्रत्यय चित्रातून देणे, हे माझ्या चित्रकलेचे साध्य बनले.' ('द स्टोरी ऑफ माय लाइफ').

अर्थात हा साक्षात्कार अमृता शेरगिलला एकाएकी, भारतीय भूमीवर पाऊल ठेवताच झाला नाही. तो तिच्या प्रत्यक्ष अनुभवाचाच भाग होता. भारतातील खेडी व तिथले ग्रामीण आदिवासी तिने प्रत्यक्ष हिंडून-फिरून स्वतःच्या उघड्या डोळ्यांनी पाहिले होते. भारतात परतल्यावर पंजाबमधल्या खेड्यापाड्यांत ती खूप फिरली. भारतातील खेड्यांचे, ग्रामीण लोकजीवनाचे तिला नव्यानेच प्रथम दर्शन घडले. नव्या जाणिवा, संवेदना, नवी दृष्टी घेऊन हे जीवन तिने अंतर्बाह्य व सूक्ष्म तपशिलांनिशी बारकाईने न्याहाळले. 'प्रखर पिवळ्या भुरकट रंगाची विस्तीर्ण पसरलेली भूमी, त्या भूमीवर अस्सल सोशिकतेने संथपणे वावरणारे अत्यंत कृश, दुबळे, अशक्त, सावळ्या काळसर वर्णाचे, उदास, दुःखी, निस्तेज चेहऱ्याचे व पराधीन जीणे जगणारे स्त्री-पुरुष – जणू अस्थिपंजर सांगाड्यांसारख्या भासणाऱ्या त्यांच्या बाह्याकृती – व त्या साऱ्या वातावरणावरच पसरून राहिलेली, अनाकलनीय खिन्न औदासीन्याची अवकळा' ('इव्होल्यूशन ऑफ माय आर्ट') – या तिच्या भारतीय ग्रामजीवनाच्या प्रत्यक्ष अनुभूती, आणि त्यांचीच अर्थप्रतीती तिच्या 'हिलमेन', 'हिल विमेन', 'ब्रह्मचारीज', 'चाइल्ड वाइफ' अशा चित्रांतून प्रभावी रीत्या येते. सर हर्बर्ट रीड यांचे एक विधान – 'कला ही कुठल्या पोकळीतून अस्तित्वात येत नाही. तिची पाळेमुळे भोवतालच्या समाजजीवनात घट्ट रुजलेली असतात' – हे अमृता शेरगिलच्या संदर्भात जास्त खरे आहे.

या काळातली भारतातल्या सामाजिक-राजकीय जीवनाची पार्श्वभूमीही थोडक्यात लक्षात घेणे गरजेचे आहे. सुरुवातीला मूठभर शहरी सुशिक्षितांपुरताच मर्यादित असलेला भारताचा स्वातंत्र्यलढा, १९२० नंतर, महात्मा गांधींच्या प्रेरणेने खेडोपाडी पसरला. खेड्यातला शेतकरी-कातकरी, सामान्य माणूस लढ्याचे मध्यवर्ती केंद्र बनला. परिणामी १९३० च्या दरम्यान भारतातील बुद्धिजीवी, उच्चभ्रू सुशिक्षित वर्ग खेड्याकडे व ग्रामीण जीवनाकडे

अनुक्रमणिका

नव्याने आकृष्ट झाला. ह्याचा एक आनुषंगिक परिणाम म्हणून खेड्यातील ग्रामीण लोकजीवनाकडे नव्या जाणिवेने, नव्या संवेदनेने पाहण्याची दृष्टी, समकालीन वास्तवाचे भान असणाऱ्या संवेदनाक्षम कलावंतांना या वातावरणाच्या प्रभावाने प्राप्त होणे स्वाभाविकच होते. अमृता शेरगिल ही या कालखंडाची प्रातिनिधीक कलावंत मानता येईल.

१९३५ व ३७ या काळात अमृता शेरगिलने आपल्या कारकीर्दीतली सर्वोत्कृष्ट अशी पाच चित्रे रंगवली : 'हिल मेन', 'हिल विमेन', 'ब्राइड्स टॉयलेट', 'साउथ इंडियन व्हिलेजर्स गोइंग टू मार्केट' व 'द ब्रह्मचारीज' ही ती पाच चित्रे होत. या पाचही चित्रांतून भारतीय लोकजीवनाचा आशय, गोगँचा आंशिक प्रभाव व त्यातूनच घडलेली तिची स्वतंत्र, स्वायत्त शैली यांचा प्रत्यय येतो. चित्रित व्यक्तींची खिन्न, भकास भावस्थिती, एक प्रकारचा अलिप्त शुष्क दुरावा, व्यक्तिसमुदायाच्या एकत्रितपणातला अस्ताव्यस्तपणा, व्यक्तींच्या वेगवेगळ्या दिशांना खिळलेल्या नजरा, प्रमाणापेक्षा मोठे पाय ही चित्रगत वैशिष्ट्ये काहीशी गोगँच्या प्रभावाची निदर्शक आहेत. गोगँच्या चित्रांतल्या रंगसंगतीचा काही प्रभावही शेरगिलवर जाणवतो. उदा., 'हिल विमेन' या चित्राची रंगसंगती. ती मोठी वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. डावीकडच्या स्त्रीच्या वस्त्राचा मंद हिरवट-करडा रंग हा घड्याच्या फिकट लालसर तपकिरी रंगाशी नाते जोडून आहे. ही रंगसंगती मध्यवर्ती स्त्री-प्रतिमेच्या काळसर हिरव्या रंगाशी सुसंवादी आहे. आणि हा रंगप्रवास अखेरीस लहान मुलीच्या पोषाखाचा जो चमकदार हिरवट-पांढरा रंग आहे, त्यावर नजर खिळवून संपतो. हे रंग व रंगच्छटा यांची एकूण रचना गोगँच्या 'नेव्हर मोअर' चित्राच्या रंगसंगतीची आठवण करून देते. मात्र गोगँच्या चित्रांमध्ये एक प्रकारचा आदिम रांगडा जोम व चैतन्य, जबरदस्त रेषांनी घेतलेले आकार, तसेच ऊबदार, स्वच्छंदी रंगनिर्भरता जाणवते; या उलट अमृता शेरगिलच्या चित्रांत एक प्रकारचा कोरडा थंडपणा, संयत अलिप्तता व पराधीन दैववादी दृष्टिकोण यांचे दर्शन घडते. तिच्या मते भारतीय लोकजीवनाचेच हे लक्षणीय विशेष होत. सारांश, गोगँच्या चित्रांतील जबरदस्त रेषांकनातला आदिम जोम व निसर्गनिर्भर रंगभान हे मूलमंत्र शेरगिलने स्वीकारले आणि भारतीय लोकजीवनातील विलोभनीय क्षण विलक्षण प्रतिभादृष्टीने पकडले. या जीवनातले दैन्य, दारिद्र्य, दैववादी पराधीनता यांचे संयत, अलिप्त पण कलात्मक तटस्थ भान तिच्या चित्रांत दिसते. निसर्गाशी एकजीव होऊन, निसर्गाचे अपत्य म्हणून निर्व्याज जीवन जगणारी लोकधाटी तिच्या आधुनिक नागर संवेदनेला हृद्यतेने स्पर्शून गेली. विरोधगर्भ रंगांनाही अभिजात संयत लयीत एकाग्र करणारी तिची प्रतिभा हे भारतीय लघुचित्रणातील किशनगड चित्रशैलीनंतरचे पहिले अजोड उदाहरण म्हणता येईल.

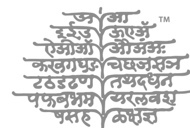
अमृता शेरगिलने 'हिल मेन' व 'हिल विमेन' ही दोन्ही चित्रे तिच्या सिमला येथील घराच्या स्टुडिओत रंगवली. आणि त्यासाठी जवळच्या खेड्यातले प्रत्यक्ष स्त्री-पुरुष 'मॉडेल' म्हणून बसवले होते. त्यामुळे पंजाबच्या पहाडी प्रदेशातील स्त्री-पुरुषांची ही चित्रे अधिक अस्सल, वास्तव व जिवंत वाटतात. त्यांना खास तिथल्या मातीचा रंग आहे. १९३६ मध्ये शेरगिलने दक्षिण भारताचा दीर्घ दौरा केला व तिथल्या खेड्यापाड्यांतले जीवन अगदी जवळून, सखोल न्याहाळले. या दौऱ्याचे फलित म्हणून तिने काही उत्कृष्ट चित्रे रंगवली. 'फ्रूट व्हेंडर्स' हे मद्रासमधल्या फळविक्यांचे चित्र यांपैकीच एक होय, पण सिमल्यामध्ये, १९३७ मध्ये, आपल्या दक्षिण भारतातल्या प्रवासाच्या संस्कारांतून स्वतःच्या स्टुडिओत तिने जी चित्रे रंगवली, ती तर अप्रतिम आहेत. ही चित्रे प्रवासात तिने केलेल्या कच्च्या रेखाटनांवरून; पण आसपासच्या स्थानिक स्त्री-पुरुषांचा 'मॉडेल्स' म्हणून प्रत्यक्ष वापर करून त्यावरून रंगवली आहेत. 'द ब्राइड्स टॉयलेट', 'द ब्रह्मचारीज' व 'साउथ इंडियन व्हिलेजर्स गोइंग टू मार्केट' या उत्कृष्ट चित्ररचना त्यांत मोडतात. त्यातही ब्रह्मचारी पुरुषांचे समूहचित्र हे तिचे सर्वोत्कृष्ट चित्र म्हणता येईल.

तिच्या चित्रांतील व्यक्तिचित्रणाचे अजिंठा येथील भित्ति-चित्रांतील व्यक्तिचित्रणाशीही काही अंशी साधर्म्य दिसून येते. तिच्या पाचही उत्कृष्ट चित्रांत ते दिसते. अजिंठा भित्तिचित्रांच्या व्यक्तिचित्रणातील शारीर ठेवणीतला कमालीचा साधेपणा, स्पष्ट व ठळक बाह्य रेषांकन व घट्टघोटीव आकारिक घडण ही वैशिष्ट्ये शेरगिलच्या व्यक्तिचित्रणातही प्रकर्षाने जाणवतात. या अर्थाने तिच्या चित्रांचे भारतीय कलापरंपरेशीही नाते आहे. भावजाणिवांतला भारतीयपणा हा शैलीतल्या भारतीयपणाशी संतुलन राखणारा आहे. भारतीय लोकजीवनाचा आशय व मातीशी इमान राखून केलेले प्रादेशिक चित्रण हे घटक तिच्या चित्रांना खास 'भारतीय' गुणधर्म प्राप्त करून देतात. या अर्थाने ती भारतीय जीवनाची भाष्यकार चित्रकर्त्री म्हणता येईल.

अमृता शेरगिलचा १९४१ मध्ये लाहोर येथे न्यूमोनियाने आकस्मिक मृत्यू झाला.

नॅशनल गॅलरी ऑफ मॉडर्न आर्ट, नवी दिल्ली येथे तिच्या चित्रांचा मोठा संग्रह आहे.







साठोत्तरी मराठी कविता*

रा.ग. जाधव

टीप : *साठोत्तरी मराठी कवितेत दलित कविता अत्यंत महत्त्वाचा असा प्रवाह आहे. मात्र या कवितेविषयी मी यापूर्वी खूप विवेचन केले आहे. 'निळी क्षितिजे', 'निळी पहाट', 'तृतीया' या पुस्तकांतून ते आहेच. म्हणून या निबंधात दलित कविता हा विषय घेतला नाही.*

'साठोत्तरी मराठी कविता' या शब्दप्रयोगाचा पुरस्कार कविवर्य नारायण सुर्वे यांनी विशेषत्वाने केला, असे म्हटले जाते. १९६० सालानंतर निर्माण झालेली मराठी कविता, असा या शब्दप्रयोगाचा वाच्यार्थाने होणारा एक सरळ अर्थ होतोच. तथापि या शब्दप्रयोगातून सूचित होणारा आणखी एक अर्थ संभवतो व तो अर्थ मूल्यात्मक असावा, असे वाटते. कवितेबद्दलच्या कविरसिकांच्या जाणिवा, संवेदना, कल्पना, संकल्पना, मूल्यविशेष यांसारख्या गोष्टी १९६० नंतरच्या कवितेत ठळकपणे बदलल्या, असा अर्थही साठोत्तरी मराठी कविता या शब्दप्रयोगातून अभिप्रेत असावा, असे दिसते. वयाची साठी ओलांडलेले भाग्यवान कवी व साठ वर्षे आपला प्रभाव टिकवून पुढे जाणारी कविता म्हणजे साठोत्तरी कविता, असेही विचकून समजणारे वा उपरोधाने म्हणणारे रसिक आहेतच. आपण सर्वजण माझ्यासकट त्या रसिकांत मोडत नाही, असे मी गृहीत धरतो. १९६० नंतरच्या कालखंडात पुढे आलेली जी वैशिष्ट्यपूर्ण मराठी कविता आहे, तिच्या संदर्भात काही महत्त्वाचे प्रश्नोपप्रश्न निर्माण झालेले दिसतात. काव्याच्या व्याख्या-वर्णनाचे, त्याच्या नामरूपाचे, अर्थबोधाचे व अर्थपूर्णतेचे, परंपरेशी संभवणाऱ्या नात्यागोत्याचे असे किंवा याप्रकारचे ते प्रश्नोपप्रश्न असल्याचे आढळते. कविवर्य नारायण सुर्वे, दिलीप चित्रे, अरुण कोलटकर, आरती प्रभू, नामदेव ढसाळ, ग्रेस यांसारख्या कवींची कविता; विद्रोही काव्य, महानगरीय संवेदनाची कविता, दलित-ग्रामीण कविता, लोकप्रिय ठरणारी नवी मंचीय कविता, मूर्त कवितांचे प्रयोग आणि या सर्व वाटावळणांवर वाटचाल करणारे, अग्रेसर व अनुसर कविजन यांनी आपापल्या परीने 'साठोत्तरी मराठी कविता' या शब्दप्रयोगाला एक मूल्यात्मक अर्थ बहाल केल्याचे दिसते. तेव्हा या प्रकारच्या मूल्यात्मक अर्थाचा शोधबोध घेण्याचा व तो माझ्या कुवतीच्या मर्यादेत राखण्याचा प्रयत्न मी या लेखनात करीत आहे.

१९६० पासून वर उल्लेखिलेल्या कवींनी व काव्यप्रवाहांनी जी कविता निर्माण केली, तिला आता एक स्थिरपद स्वरूप प्राप्त झाल्यासारखे दिसत आहे. या कवितेचा सांगोपांग व सूक्ष्म अभ्यास करून त्यातून काही निष्कर्ष काढणेही सयुक्तिक ठरेलसे वाटते. या प्रकारे काढलेले निष्कर्ष बदलण्यास भाग पाडू शकेल अशी कविता निदान साठोत्तरीतील अग्रेसर कवी व काव्यप्रवाह पुढे आणतील असे वाटत नाही. साठोत्तरी कविता आता एका प्रशांत नदीपात्राप्रमाणे आपला एक टप्पा गाठून व राखून आहे. साठोत्तरी कवितेतील नवनिर्मितीक्षमता आता क्षीण झाली आहे. त्यामुळे या कवितेने जे काही नवे म्हणून निर्माण केले, ते यथार्थपणे व समग्रपणे शोधून व्यवस्थितपणे मांडण्याची ऐतिहासिक गरज लक्षात घेणे महत्त्वाचे ठरते. ही गरज नव्याने काव्यलेखन करू पाहणाऱ्या व ते काव्यलेखन समजावून घेऊ पाहणाऱ्या कविरसिकांच्या दृष्टीने तर अधिकच महत्त्वाची ठरते. मर्ढेकरांची परंपरा व वारसा ज्या साक्षेपाने व स्पष्टपणाने साठोत्तरीतील अग्रेसर कवी जाणत होते, तशाच साक्षेपाने व स्पष्टपणाने साठोत्तरी काव्याची परंपरा व वारसा आजउद्याच्या कवींना व रसिकांनाही ठाऊक असणे अत्यावश्यक आहे. पण दुर्दैवाने असे काही आढळत नाही, ही विलक्षण चिंतेची बाब आहे असे मला वाटते. साठोत्तरी कवितेची परंपरा व वारसा म्हणजे नेमके काय, हे आजतरी पुरेसे स्पष्ट झालेले नाही. कवींच्या व रसिकांच्या काव्यविषयक धारणा व जाणिवा साठोत्तरी कवितेने कमीअधिक प्रमाणात नव्याने घडविल्या, यात शंकाच नाही. आपल्या काव्यविषयक सर्वसाधारण अभिरुचीतही काहीएक प्रमाणात गुणात्मक बदलही या कवितेने घडवून आणला. सुर्वे, चित्रे, कोलटकर, ढसाळ, ग्रेस यांची कविता ज्या उत्सुकतेने आजपर्यंत आपण वाचत आलो, तशा प्रकारची उत्सुकता मर्ढेकरादी पूर्वकालीन कवींची कविता वाचण्यात आपणास जाणवत नाही. उद्या या साठोत्तरी

* 'अनन्वय' या संस्थेच्या अभ्याससत्रात वाचलेला निबंध, १२ ऑगस्ट, १९९५, पुणे.

अनुक्रमणिका

कवींच्या कवितांबाबतही आपली उत्सुकता मावळलेली असेल. याला खुद्द कवीही अपवाद ठरतील, असे वाटत नाही. आपल्या अंतिम पर्वात प्रविष्ट झालेले साठोत्तरीतील कवी पूर्वीप्रमाणे आत्मोत्सुक राहिल्याचे दिसत नाही. दिलीप चित्र्यांसारखा एखादा अपवाद मात्र या संदर्भात करावा लागेल. खरे तर आजही आपण कळत नकळत नव्वदोत्तरी नव्या कवितेची मनोमन वाट बघत आहोतच. पण नव्वदोत्तरी कवितेत साठोत्तरी कवितेचे अनुवांशिक गुणविशेष अपरिहार्यपणे उमटतील. नवीन कविता नावीन्याचे जे योगदान एकूणच पूर्वोत्तर परंपरेला वहाल करत असते, ते योगदान पूर्वकालीन कवितेपेक्षा सारतः वेगळे नसते, असे म्हटले जाते. सारतः सारखेपणा जोपासण्याचा नकळत प्रयत्न नवप्रवर्तक काव्य करीत असते. अर्थात सारतः सारखेपणा म्हणजे नेमके काय, हे सांगणे अवघड आहे व कदाचित् वादग्रस्तही ठरणारे आहे. सारतः सारखेपणा किंवा सारभूत सादृश्य याचा एक सरळ अर्थ सांगणे शक्य आहे. तो म्हणजे कवितेचे कवितापण! –काव्याचे काव्यत्व सगळ्याच प्रयोगांतून व परिवर्तनांतून अबाधित राखले जाते. याचा दुसरा अर्थ काव्याला अबाधित राखूनच काव्याची नवी व्याख्या नवी कविता सूचित करीत असते. आणि अशी नवी व्याख्या पूर्वकालीन सगळ्याच काव्यविषयक व्याख्यांना डावलून नव्हे, तर त्यांना स्वतःत सामावून घेऊन सूचित केलेली असते. साठोत्तरी कविता हीदेखील पूर्वकालीन परंपरेशी सारतः सादृश्य बाळगणारी नवीनता निर्माण करणारी आहे, ती काव्याचे काव्यत्व अबाधित राखणारी आहे, काव्याची नवी व्याख्या करणारी आहे आणि म्हणून पूर्वकालीन काव्यविषयक व्याख्यांना आपल्यात सामावून घेणारीही आहे, असे म्हणता येईल. साठोत्तरी कवितेचा विचार या दृष्टीने करताना दोन दिशांनी किंवा उद्दिष्टांनी त्याचा पाठपुरावा करता येतो : एक म्हणजे, समीक्षेचा जो व्यवस्थापनपर दृष्टिकोन असतो त्यानुसार आणि दुसरे म्हणजे नव्या निर्मितीक्षम मनांना परंपरेचे डोळस भान देण्याच्या दृष्टीने! आजउद्याचे जे कवी आहेत, त्यांना साठोत्तरी कवितेत नेमके काय घडले, हे समजणे त्यांच्या निर्मितीच्या दृष्टीने उद्‌बोधक ठरेल. कविता वाचून वा समजून कवी होता येत नाही हे खरेच; पण ज्या वाचकासाठी कविता लिहिली जाते, तो वाचक मात्र कविता वाचून व समजूनच कवितेचा वाचक झालेला असतो. या वाचकाने साठोत्तरी कविता वाचलेली असते आणि त्याला नव्वदीतील नवीन कवींनी पुन्हा साठोत्तरी कविताच वाचण्याची वेळ आपल्यावर आणावी, असे अपेक्षित नसते. वाचकाला पुढे जाणारी वा नेणारी कविता हवी असते आणि कवी हा एक वाचक म्हणूनही असू शकतो. अर्थात् साठोत्तरी कवितेबद्दलची आपली परिस्थिती निराळीच आहे. तिच्याबद्दलची व्यवस्थापनपर समीक्षा, काही तुरळक अपवाद वगळता, उपलब्ध नाही आणि तिच्या निर्मितीप्रक्रियेवर भर देऊन निर्मितीक्षम मनांच्या व अभिरुचिसंपन्न रसिकतेच्या दृष्टीने केलेली समीक्षाही दुर्मिळ आहे. व्यवस्थापनपर समीक्षेत ऐतिहासिक दृष्टिकोनाने मांडणी करणे आवश्यक असते. काव्यतत्त्वीय समीक्षेत ही आवश्यक अट नसते. माझा प्रयत्न यांपैकी दुसऱ्या दिशेने मागोवा घेणारा आहे.

१९६० साली चित्र्यांचा कवितासंग्रह प्रसिद्ध झाला. दोन वर्षांनतर नारायण सुर्वे यांचा 'ऐसा गा मी ब्रह्म' हा कवितासंग्रह प्रकाशित झाला. १९६० साली महाराष्ट्र राज्य अस्तित्वात आले. मर्ढेकर, मुक्तिबोध, करंदीकर, पाडगावकर, बापट यांची कविता आणि साठोत्तरी कविता यातील अंतराय १९६० नंतरच्या कालखंडात उत्तरोत्तर स्पष्ट होत गेला. त्या अंतरायाच्या आशयाचा वेध घेण्याचा प्रयत्न करणे म्हणजे साठोत्तरी कवितेचा परामर्श होय, असे म्हणता येईल.

साठोत्तरी कवितेने उपस्थित केलेले किंवा सूचित केलेले प्रश्नोपप्रश्न मर्ढेकरी कवितेप्रमाणे एकमुखी स्वरूपाचे नाहीत; ते अनेकमुखी स्वरूपाचे आहेत. म्हणजे दिलीप चित्रे, नारायण सुर्वे, अरुण कोलटकर, नामदेव ढसाळ, आरती प्रभू, ग्रेस यांसारख्या एकापेक्षा अधिक कवींच्या निर्मितीच्या रूपाने ते प्रश्नोपप्रश्न उत्पन्न झालेले आहेत. त्यामुळे या एकाहून अधिक कवींच्या कवितेचा स्वतंत्रपणे व एकत्रितपणे, विश्लेषक रीतीने व संश्लेषक दृष्टीने सखोल अभ्यास केल्याखेरीज साठोत्तरी कवितेचे नवेपण समजणे कठीण आहे. एवढ्या व्यापक व सखोल अभ्यासाची पात्रता किंवा तयारी माझ्यापाशी अर्थातच नाही. मात्र या सगळ्या कवींपैकी अधिक अभ्यसनीय ठरावा असा कवी म्हणजे दिलीप चित्रे हे आहेत, असे मला वाटते. चित्र्यांच्या कवितांचे कवितापण जर आपण यथार्थपणे समजावून घेऊ शकलो; किंवा त्यांच्या कवितेने निर्माण केलेले प्रश्न सोडवू शकलो, तर साठोत्तरी कवितेचा मोठा भाग आपणास समजला, असे मानता येणे शक्य आहे. चित्र्यांची कविता संख्येने मोठी आहे, तिच्यात एक प्रकारचे सातत्य टिकून राहिलेले आहे आणि आपल्या निर्मितीसंबंधीचे भान राखून त्याची नेटकी मांडणी करण्याचे कामही ते करीत आले आहेत. साहित्यविचाराचा व्यापक व्यासंगही त्यांच्या आधीन आहे. साठोत्तरी कवितेची यथार्थ व समग्र मीमांसा करण्यास ते सर्वांत अधिक पात्र आहेत, असे मला वाटते. 'चित्र्यांच्या कविता म्हणजे मराठी कवितेच्या आधुनिकीकरणाचे उदाहरणच होत' असा अभिप्राय भालचंद्र नेमाडे यांनी व्यक्त केला आहे, तो अर्थपूर्ण ठरतो. हे सांगण्याचे एक कारण आहे: ते असे की,

प्रामुख्याने चित्र्यांच्या काही कविता लक्षात घेऊन साठोत्तरी कवितेसंबंधी काही विचार मांडण्याचा माझा हा प्रयत्न आहे. अर्थात् वर उल्लेखिलेल्या इतर कवींच्या काव्याचे मला झालेले आकलनही मी यथासंदर्भ लक्षात घेतले आहे, हेही नमूद केले पाहिजे.

साठोत्तरी काव्याने कवितेला कोणकोणत्या अर्थांनी पूर्व-कालीन कवितेपेक्षा अधिक संपन्न केले हा, मला वाटते, जिज्ञासेचा मुख्य विषय आहे. जो काही शाब्दिक रचनाबंध कविता म्हणून आपल्या समोर सादर केला जातो, तो कविता आहे असे वाटावे व तो काहीतरी अधिक अर्थांनी कविता ठरतो असे जाणवावे म्हणजे काव्यसंपन्नता असेही म्हणता येईल. असे वाटणे आणि जाणणे हे कवितेच्या वाचकांच्या बाबतीत अपेक्षित असते; कवीच्या दृष्टीनेच केवळ नव्हे, हेही लक्षात घ्यावे लागते. संपन्नदायी काव्यविस्ताराची अभिज्ञता किंवा जाणीव ही काव्यविषयक रूढ अभिरुचीशीही निगडित असते. प्रत्येक कालखंडातील या प्रकारची अभिरुची एकाच वेळी स्थितिप्रिय व गतिप्रिय अशा दोन्ही प्रकारची असते. गतिप्रिय अभिरुची ही काव्यातील नव्या अर्थांचा व अर्थपूर्णतेचा कुतूहलपूर्वक शोधबोध घेण्यास अधिक अनुकूल असते. त्यासाठी प्रयत्न व प्रयास करण्यास तत्पर असते. तथापि अभिरुचीची स्थितिप्रियता व गतिप्रियता या बाबी परस्परवर्जक नसून प्राधान्यविवेकानेच परस्परभिन्न असतात. कवितेचा स्वधर्म म्हणजे कवितापण असणे व वाढणे हा होय व या स्वधर्माविषयी स्थितिप्रिय व गतिप्रिय अभिरुची यांच्यात मूलतः मतभेद नसतात. कविता वाढते याचा अर्थ ती नव्या अर्थाने असते असाच होतो. असा अर्थ शोधण्याचा व करण्याचा कल गतिप्रिय अभिरुचीत स्थितिप्रिय अभिरुचीपेक्षा अधिक असतो एवढेच!

साठोत्तरी कविता वाचताना कवितेच्या नामरूपासंबंधी काही नवीन बाबी जाणवतात आणि काही जुन्याच बाबी नव्या भाषेत मांडाव्यात असे वाटत राहते. कदाचित् नव्या म्हणून जाणवणाऱ्या बाबी जुन्याच असणे संभवते; किंवा नवी भाषा ही जुन्याच भाषेची प्रतिभाषा असणे शक्य दिसते. नव्याजुन्याच्या कल्पना सापेक्षही असतात व संदिग्धही असू शकतात. प्रत्येक कवितेचा आरंभ हा एका नवेपणाचा आरंभ असतो आणि प्रत्येक नव्या कवितेचा शेवट जुनेपणाची सुरुवात असते. मात्र कालतत्त्वाच्या परिमाणातील हे नव्याजुन्याचे स्वरूप त्या परिमाणाबाहेर काढले, तर मग त्याचा अर्थ संदिग्ध ठरतो. संदिग्धता म्हणजे प्रयत्नसाध्य अर्थपूर्णता; इंग्रजी संज्ञा वापरावयाची झाली तर *ॲंबिग्युइटी* असे म्हणता येईल.

साठोत्तरी कविता वाचताना कवितेसंबंधी जाणिवा व परिभाषा या दोन बाबींसंबंधी काहीतरी नवीन सांगावेसे वाटते असे मी म्हटले खरे; पण हे म्हणणे तितकेसे अचूक नाही. खरे तर या गोष्टी दोन नसून एकच आहेत. जाणिवा भाषारूपच असतात किंवा ज्यांच्याविषयी आपण लिहितो व वाचतो, त्या जाणिवा तरी निर्विवादपणे भाषारूपच असतात. त्यामुळे काव्यातील नव्या संवेदनाचे स्वरूप स्वतंत्र व त्याची परिभाषाही स्वतंत्र असे द्विधा स्वरूप, खरे तर, अस्तित्वातच नसते. नवे संवेदन हे भाषेतूनच किंवा भाषेद्वाराच अस्तित्वात येते; म्हणजे जाणवते. भाषा हे लेखनविषय व वाचनविषय झालेल्या जाणिवांचे जैविक अंगभूत असे रूप असते. साठोत्तरी कविता वाचताना कवितेची नवी परिभाषा काहीशा अटळपणे घडू लागते; किंवा ती तशी घडवावी असे उत्कटपणे वाटत राहते, याचा अर्थ भाषा व जाणिवा यांची एकात्मता असा होतो. भाषा ही सार्वभौम असते, कारण जाणिवा सार्वभौम असतात, असेही म्हणता येईल.

साठोत्तरी कालखंडातील कवितेचे कवितारूप समजून घेण्यासाठी तिच्यातील काही घटकांचा स्थूल स्वरूपात परामर्श घेण्याचा माझा प्रयत्न आहे. हे घटक पुढीलप्रमाणे आहेत :

१) साठोत्तरी कवितेतील भावप्रतीतीचे स्वरूप
२) तिच्यातील संवेद्य विश्वाचा विस्तार
३) कवीच्या व्यक्तिमत्वाचा घटक
४) साठोत्तरी कवितेतील भाषिक दृष्टिकोन
५) लैंगिक संवेदनाचे स्वरूप
६) कठीण कवितेची समस्या
७) मंचीय कविता
८) लोकगीतांचा वारसा
९) कवयित्री व स्त्रीवादी कविता
१०) समारोप.

१) भावणे आणि समजणे

साठोत्तरी कवितेतून जाणवणाऱ्या काही ठळक बाबी वरीलप्रकारे नोंदविता येतात. त्यातील काही बाबींचा मागोवा घेण्याचा आपण प्रयत्न करू.

कोणत्याही कवितेचे कवितापण हे ती वाचताक्षणीच येणाऱ्या काहीएका भावोत्कट प्रतीतीत असते. कविता भावावी लागते, झटिति प्रत्यय देणारी असावी लागते. कविता भावणे आणि समजणे या दोन गोष्टी आहेत व त्या परस्परांशी निगडित असल्या, तरी दोन वेगळ्या गोष्टी आहेत, हे उघड आहे. काही

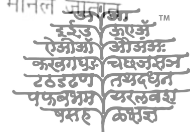
कविता भावतात, पण समजत नाहीत; तर काही कविता समजतात पण भावत नाहीत. आणि इतर काही कविता एकाच वेळी भावतात व समजतातही आणि एकाच वेळी भावतही नाहीत आणि समजतही नाहीत.

आता कविता भावते म्हणजे नेमके काय भावते, हा प्रश्न आहे. काव्याची तात्काळ होणारी प्रतीती किंवा भावण्याची अनुभूती ही, खरे तर, अनेक उदाहरणे घेऊन व त्यांचे विश्लेषण करून व्यवस्थितपणे स्पष्ट करणे आवश्यक आहे. काव्यप्रतीतीचे स्वरूप व त्या स्वरूपाला कारणीभूत होणारे कवितेतील घटक हे अशा स्पष्टीकरणात विचारात घ्यावे लागतील, हे उघड आहे. कविता भावते म्हणजे तिच्यातील काही शब्द, काही प्रतिमा, काही शब्दप्रयोग किंवा व्याकरणीय रचना, काही कल्पना, विचार, भावना वा संवेदना, एकूणच शब्दकळा किंवा रचनाबंध यांपैकी एक किंवा अनेक गोष्टी आपल्या मनाला कधी उत्तेजित करतात, कधी विस्मित करतात, कधी अंगावर शहारे आणतात, कधी आकर्षक-अपकर्षक संदिग्धतेची मोहिनी घालतात, कधी धूसरतेचा अस्वस्थ गोडवा निर्माण करतात, कधी शब्दांच्या जल्लोषात भान हरण करतात, कधी धक्का देतात, कधी अस्वस्थ करतात, तर कधी प्रमुदित करतात. कवितेच्या या प्रकारच्या भावप्रतीतीचे स्वरूप वाचकपरत्वे वेगवेगळे असणे स्वाभाविक असते. हा वेगळेपणा भावप्रतीतीचे स्वरूप व त्यास कारणीभूत होणारे कवितेतील घटक या दोन्हींच्या बाबतील असू शकतो, हे ओघाने आलेच.

साठोत्तरी मराठी कवितेने भावप्रतीतीच्या कक्षा विस्तारण्याचे कार्य केले आहे, असे मला वाटते. काही उदाहरणे घेऊन हे स्पष्ट करता येईल. या संदर्भात एक विचार मला सुचतो : अरुण कोलटकरांच्या दोन कविता ['जन्मजात इमारत/ जाते उभारत' व 'तक्ता'], दिलीप चित्र्यांच्या दोन कविता ['महामंत्रोच्चार' व 'पाळंमुळं' किंवा 'पाणी'], ग्रेस यांच्या दोन कविता (*चंद्रमाधवीचे प्रदेश*, पृष्ठ ४० व *सत्य*, पृष्ठ ४६-४७) यांसारख्या कविता वाचूनच भावप्रतीतीच्या जागा शोधाव्यात. अशी स्थळे वाचकपरत्वे वेगवेगळी असतील हे उघडच आहे. शिवाय अशा स्थळांची अवतरणे देणे तितकेसे बरोबर ठरणार नाही. कारण पूर्ण कवितेच्या संदर्भातच त्या प्रतीतीस्थळांना अर्थपूर्णता असू शकते.

खरे तर, साठोत्तरी कवितेतील भावप्रत्ययाची स्थळे हा एक व्यापक व तपशीलवार अभ्यासाचा स्वतंत्र विषय आहे. यातून काव्यविषयक अभिरुचीची काही मीमांसा करता येणे शक्य होईल, कवीच्या सर्जनशील आत्मभावाच्या कलाही उघड करता येतील आणि कठीण (डिफिकल्ट) कवितेसंबंधी साधार स्पष्टीकरण करून काव्यातील कठीणतेचे स्वरूपही विशद करता येईल. कवितेतील किंवा कवितेचा कठीणपणा हा साठोत्तरी काव्यातील एक अभ्यसनीय व महत्त्वाचा असा घटक आहे. कठीणतेकडून काव्यविषयक मूलभूत संकल्पनांचीही वाट शोधणे क्रमप्राप्त ठरते. काव्याचा अवतार हा भावण्यासाठी असतो की समजून घेण्यासाठी ठरतो, असा प्रश्न निर्माण होतो व त्या प्रश्नाच्या अनुषंगाने काव्य ही स्वायत्त वस्तुनिर्मिती की परायत्त कृती असाही वाद निर्माण होतो. काव्याच्या प्रयोजनाशी नव्हे; पण त्याच्या प्रकृतीविषयी, स्वभावधर्माविषयी प्रश्नोपप्रश्न उपस्थित होतात. मग भावणे म्हणजे काय याबरोबरच समजणे म्हणजे तरी काय, अशीही पृच्छा पुढे करण्यात येते. व भावणे व समजणे या दोन्हीचे अंतिम संबंध काव्यनिर्मितीप्रक्रियेशी व आस्वादप्रक्रियेशी कशा प्रकारे निगडित आहेत, याचाही मागोवा घेणे क्रमप्राप्त ठरते. साठोत्तरी कवितेच्या अभ्यासकां-समोर हे प्रश्न फक्त निर्दिष्ट करून मी हा विषय इथेच थांबवितो.

साठोत्तरी कवितेतील भावस्थळे व पूर्वकालीन कवितेतील भावस्थळे यांच्यात काही मूलभूत फरक आहे; किंवा तशा प्रकारचा फरक करता येईल, असे मला वाटत नाही. तथापि कवितेतील भावस्थळांचा अभ्यास हा कवितांच्या एकूणच स्वरूपाचाही अभ्यास ठरू शकतो हे खरे! या दृष्टीने विशिष्ट कालखंडातील कवितेतील भावणारी स्थळे किंवा प्रतीतिस्थळे विचारात घेतली तर त्या त्या कालखंडातील कवितेच्या स्वरूपासंबंधीही काही निष्कर्ष वा निरीक्षणे निष्पन्न होऊ शकतात. तांब्यांची कविता अनेकदा त्यांच्या ध्रुवपदातच भावते, यशवंतांची कविता ढोबळ भाववचनांतून विशेष प्रतीत होते, गदिमांची गीते गेय शब्दकळेतून विशेषपणे मनाला भिडतात; यांसारखे आपले अनुभव त्या त्या कवींच्या निर्मितीचेच विशिष्ट स्वरूप सूचित करत असतात. साठोत्तरी कवितेतील भावस्थळांचा मागोवा घेण्याची जी खास निकड जाणवते तिचे एक कारण आहे. ते म्हणजे साठोत्तरी कालखंडातील अग्रेसर कवींची काही काव्यनिर्मिती ही कठीण कविता म्हणून मानली जाते. कठीण कविता म्हणजे, सर्वसाधारणपणे भावते; पण अथपासून इतिपर्यंत समजत नाही ती. पुष्कळदा ती अंशतः समजते व अंशतः भावते. तर कधी कधी एकूण कविता म्हणून ती एकूण स्वरूपात समजत नाही; पण समजल्यासारखी भासते. केव्हा केव्हा ती अंशतःच भावते. दिलीप चित्रे, अरुण कोलटकर, ग्रेस यांनी, अनुक्रमे, उद्घोषित केलेला 'महामंत्रोच्चार', 'उधळलेले बेहद्द नाममात्र घोडे' आणि उभारलेले 'चंद्रमाधवीचे प्रदेश' एकूणच कठीण कवितेचे खास बालेकिल्ले मानले जातात.





"बऱ्याच कविता कळत नाहीत. परंतु त्या केवळ शब्दक्रीडाही वाटत नाहीत. ही कविता बाजूला टाकता येत नाही आणि ती आपल्याला पेलवतही नाही..." [*प्रदक्षिणा*, खंड २, पृ. २७, १९९१].

अशा प्रकारचा अभिप्राय सदानंद रेगे या एका नामवंत कवीनेच अरुण कोलटकरांच्या कवितेसंबंधी व्यक्त केला आहे. तर विंदा करंदीकरांसारख्या कविश्रेष्ठाने व विचक्षण समीक्षकाने दिलीप चित्रे यांच्या *कवितेनंतरच्या कविता* या संग्रहावरील आपला अभिप्राय पुढीलप्रमाणे प्रकट केला आहे :

"तुझा संग्रह अद्‌भुत नव्हे, भूत आहे. पंचमहाभूतांपैकी एक... याचा अर्थ मला तो 'समजलेला' नाही; म्हणजे एखाद्या चांगल्या समीक्षकाला समजतो, त्या अर्थाने समजला नाही; पण भावला. मनस्वी भावला..." [*एकूण कविता* १, मुखपृष्ठा (मागचे) वर उद्‌धृत अभिप्राय, १९९२]

ग्रेस यांच्या कवितेशी सायासाविना आणि सायास करुनही संवाद साधत नाही, असा अभिप्रायही व्यक्त करण्यात आला आहे, [*प्रदक्षिणा*, खंड २, पृष्ठ २९, १९९१].

साठोत्तरी काळातील कठीण कवितेच्या संदर्भात काव्यातील भावस्थळांचा प्रश्न म्हणूनच अभ्यसनीय ठरतो. सुबोध कवितेच्या संदर्भात कठीणतेची समस्या नसते. कठीणता व प्रतीतीस्थळे यांच्यातील मूळ व समग्र कवितेच्या संदर्भातील अन्वय व अनन्वय धुंडाळण्याची गरज या दृष्टीने महत्त्वाची ठरते, असे मला वाटते.

साठोत्तरी कवितेतील भावस्थळांची अगदी सहजपणे जाणवणारी काही वैशिष्ट्ये नमूद करता येतील. दिलीप चित्र्यांच्या दीर्घ कविता वाचताना येणाऱ्या धूसर भावप्रतीतीचे स्वरूप कसे असते? त्या कविता वाचताना कधी आपण चिमणराव झाल्यासारखे वाटते व टुणटुण उडत उडत हवा तो दाणा टिपणाऱ्या चिमणरावाप्रमाणे न कळणाऱ्या दाण्यांना टाकून मधूनमधून दिसणारी भावप्रतीतीची स्थळे मन टिपत जाते. कधी कधी उंच झेपा टाकत धावणाऱ्या हरिणासारखी आपली स्थिती होते व कवितेतील लांब लांब अंतरावर भावस्थळांच्या टेकूवर पावले किंचित स्पर्शून आपण पुढे पुढे झेपावत राहतो. कविता संपते. त्या बिंदूजवळ कधी आपण धापा टाकत उभे असतो; तर कधी थकलेल्या डोळ्यांतून व शिणलेल्या पायांतून काहीतरी सुखद, उत्तेजित करणारे विद्युतद्रव्य उजळत असल्याचे जाणवते. विद्युतद्रव्य म्हणजे भावविचारांची, संवेदना-कल्पनांची, शब्दकळेच्या सुभगतेची चैतन्यमय ऊर्जा! कधी कवितेच्या अंतिम टप्प्यावर आपण कवितेतून जी दरमजल केली तिचे एक अर्धस्फुट चित्र डोळ्यासमोर तरळू लागते. ते पाहताना आपण काहीसे गोंधळून जातो, काहीसे हरखून जातो. काहीसे सापडले अशी भावना गोंजारू लागतो. भावप्रतीतीचा हा एक अनुभव किंवा हे एक शब्दांकन असे म्हणता येईल.

कधी कधी दुसऱ्या प्रकारचीही प्रतीती येते.

"विचित्र पद्मपात्र. भ्रमररात्र. मध कुठे?
फुले फुले वहरलेली, वहरलेली, ओठ कुठे?"

या ओळी वाचताना कुठे, कुठे या शब्दांशी भावप्रत्ययाने आकांत मांडल्याचे लक्षात येते. एवढ्या चिमुरड्या शब्दांची ही रचना. पद्मपात्राने विचित्रपणे उपमेय हरवलेले. भ्रमररात्रीचे सुखदायक सुंदर रूपक. आणि मग मध कुठे हा कुण्या अस्वस्थ आत्म्याचा आर्त प्रश्न! फुले फुले अशी फुलांच्या अस्तित्वासंबंधीची उत्कट अनावर ओढ व्यक्त करणारी भावना-संवेदना...! वहरलेली वहरलेली ही द्विरूक्ती त्याच अनावर ओढीची – आणि पुन्हा आर्त प्रश्न कुठे? ओठ कुठे? एवढे किंवा या प्रकारचे काहीतरी भावून जाते आणि ते समजल्यासारखे वाटते. या अभिव्यक्तीत शब्दाशब्दामधले असलेले मूर्त स्वरूपातील अंतर एका आंतरिक अंतरायाची सूचक भावप्रचितीही देऊन जाते. 'बिटविन द लाइन्स' आणि 'बिटविन द वर्ड्स' काहीतरी तळमळत असल्याचे भावते. कविता कठीण वाटली तरी ती काहीतरी भावत जाते.

आणखी एक :

"कह्याबाहेर जातेय ही कविता हे शतक
चहुबाजूंनी वाढतंय कॉम्प्युटराईज्ड पद्य
आणि प्रायोगिक गद्य
नाकीतोंडी रूपवादाच्या नळ्या
नसांत टोचलेल्या आशयवादाच्या सुया
नर्स, नर्स मला तुझी स्तनाग्रं दाखव..."

'महामंत्रोच्चार' या दीर्घ कवितेतील [*एकूण कविता* १, पृष्ठे ४७-५३] या स्थळी येणारा उत्कट भावप्रत्यय भेदक विश्लेषक विचारसौंदर्याचा असतो. गद्यपद्याची विद्यमान शतकातील वाङ्मयीन संस्कृती रुग्णशय्येवर आहे. या दीर्घ कवितेत महामंत्रोच्चार करीत जाणारा मी अगदी नकळतपणे नि अटळपणे रुग्णशय्येवर कसा येऊन पोहोचतो आणि विसाव्या शतकाची सार्वभौम वाङ्मयीन

संस्कृती त्याच्यात किंवा तो तिच्यात कधी विसर्जित होतो हे कळतदेखील नाही. तथापि ही विलक्षण उत्तुंग प्रतीती भावते, प्रतीत होते.

'खंडोबा' या चित्र्यांच्या दुसऱ्या दीर्घ व कठीण कवितेचा अप्रतिम शेवट असाच भावतो, चक्रावून टाकतो :

"मी मोरासारखा उघडतो
एका शतकाच्या दु:खांचा पिसारा
आणि थै थै नाचतो
माझ्या टाहोएवढ्या निळेपणात
आनंदाने झळझळून
खंडोबा
विठोबा
हा संसाराएवढा एकसंध खडक
बनतो माझं मूळ देऊळ
आणि लिखाण...!" [*एकूण कविता* १, पृष्ठे ७५-८९]

खंडोबाकडून विसाव्या शतकाच्या दु:खाच्या पिसाऱ्यापर्यंत या कवितेची अफाट वाटचाल होत राहते. ही वाटचाल पूर्णपणे प्रथमदर्शनी कळत नाही. पण तिचे मंझिल भावून जाते. विलक्षण भारावून टाकते. भावणे नि भारावणे या एकाच जातीच्या प्रचीती आहेत काय? कदाचित् त्या एकाच भाव:स्थितीच्या पाकळ्या असू शकतील.

अरुण कोलटकरांच्या 'घोडा' या कवितेचा प्रारंभ तात्काळ भावून जातो, याचे एक कारण आदिम चित्रकाराच्या दमदार पौरुषपूर्ण रेखेप्रमाणे उत्स्फूर्त झालेली पहिली ठाशीव ठसठशीत ऊर्जासंपन्न अभिव्यक्ती :

"बेहद्द नाममात्र घोडा.
त्याचा उगम व विकास गूढ
कॅन्सरसारखा. त्याच्या
हाडामासाने मातीशी द्रोह पतकरलेला..."[पृष्ठ ८-९]

'नाममात्र' प्रथमदर्शनी समजत नाही, पण भावून जाते. कॅन्सरची उपमा म्हणजे विचित्र संकरजन्य कल्पकता पण तिच्यातील तात्कालता [इन्स्टंट अवतरण] चकित करणारी. हाडामासाने मातीशी द्रोह करणे समजते, देह नि चैतन्य यांचे नैसर्गिक द्वंद्व विद्रोहात परिणत व्हावे, हेही विलक्षण...! पण इथेच घोडा प्रतीक बनतो व खरे तर कविता संपते किंवा संपल्यासारखी भासते अथवा संपली तरी चालेल अशी आपली भावना होते. तांब्यांच्या ध्रुवपदाप्रमाणे ...! ही भावप्रचिती स्वायत्त ठरते म्हणजे पूर्ण कवितेशी स्वत:चे अंगभूत नाते सूचित करणे नाकारते. याचा एक अर्थ असा की, कठीण कवितेतील काही भावस्थळे ही केंद्रापकर्षी असतात, ती कवितेच्या केंद्रापासून अलग होऊन आपले वर्चस्व संपादन करतात. एकूण कवितेचा एकसंध भावपूर्ण प्रत्यय अशा स्वायत्त भावस्थळांमुळे विघटित होत असतो. प्रतीक भावणे हे एक प्रकारे कवितेच्या जैविक किंवा सेंद्रिय एकात्मतेचे विघटन म्हणता येईल.

अरुण कोलटकरांच्या कवितांतील भावस्थळे ही पुष्कळदा हावभावव्यंजक शब्दकळा व शैली यांच्यामुळेच प्रतीत होतात. त्यांची भाषाशैली एक प्रकारचा हावभाव (जेश्चर) असते :

"शहामृग जोपर्यंत झबलं खात नाही
तोपर्यंत क्षत्रियपण गणपतीच्या पोटात बाण मारणार नाही
आणि एडक्यानं ओणव्याला टक्कर दिली नाही
तर ओणव्याला थडग्यावर कप फोडायची काय गरजाय?"
[*तक्ता*, पृ. १३०-१३१]

वर्णमालेच्या तक्त्यातील वर्णचित्रांच्या या विचित्र वाटणाऱ्या व संभवनीय असणाऱ्या धडपडीचे चित्रण आपणास मोहवून जाते; पण त्याचा रोख व म्हणून अर्थ कळणे सायासाविना शक्य नसते.

चंद्रमाधवीचा प्रदेश म्हणजे ग्रेस यांची कविता. अपूर्व व गर्भश्रीमंत प्रतिमाविश्व म्हणजे चंद्रमाधवीची सृष्टी. विस्मयकारकता ही भावस्थळांची एक उल्लेखनीय बाजू ठरावी, असे चंद्रमाधवी काव्याचे स्वरूप आहे. चकित होणे हा एक भावप्रत्ययच ठरतो. प्रतिमा व प्रतिमांची अपूर्व गुंफण मनाला हरखून टाकते. पण एवढेच नाही. ग्रेसच्या कवितांतील भावस्थळे चित्र्यांच्या भावस्थळांप्रमाणेच एक प्रकारचा भाषिक, भावनिक व नवनिर्मितीकारक आत्मविश्वास वाचकात निर्माण करतात. आपल्या संवेदनक्षमतेला उत्साही आत्मप्रत्यय बहाल करतात. अशा प्रकारचा उत्साही आत्मप्रत्यय देण्याचे कार्यही साठोत्तरी कवितेतील भावस्थळे करीत असतात, हे लक्षात घेणे अगत्याचे आहे.

तथापि चंद्रमाधवीच्या प्रदेशात निवेदनपर, वर्णनपर, कथनपर स्थळे ही भावाविष्कारी स्थळांइतकी मनाला भिडत नाहीत. भावस्थळे कुठल्यातरी आंतरिक क्षमतेला आवाहन करणारी असावी लागतात; ती बोधप्रवण किंवा माहितीपर असून चालत नाहीत.





"घोडा कशाने खळखळून हसला? नि
संपृक्त अंधार झाला मऊ
तुझ्या शुभ्र पाठीतल्या अंगमोडीतले
रत्न लागेल ना गे अशाने जळू.
['दुरावा' – *चंद्रमाधवीचे प्रदेश*, पृष्ठ ६७]

या ग्रेसच्या ओळी भावून जातात. यातील प्रश्नार्थक मांडणी विलक्षण जिव्हाळ्याची, उत्कट कळवळ्याची आहे. या अभिव्यक्तीतील प्रतिमासौंदर्यापेक्षा तिच्यातील भावुक कातरता हृदयस्पर्शी वाटते. पण या कवितेत नंतर येणारी वर्णनपर, निवेदनपर रचना भावत नाही; म्हणजे वरील ओळींइतकी भावत नाही. ग्रेसच्या कवितांतील प्रतीतिस्थळांचा अभ्यास साठोत्तरी कवितांच्या एकूणच विचारात अर्थपूर्ण ठरेल. चित्रे, कोलटकर व ग्रेस यांच्या कठीण समजल्या जाणाऱ्या कवितांचा भावस्थळांच्या संदर्भात मागोवा घेणे आवश्यक आहे असे मला वाटते.

२) संवेद्य विश्वाचा विस्तार

संवेदन (पर्सेप्शन) तथा वेदन (सेन्सेशन) यांची अपरिमित क्षमता ही मनुष्यमात्राची वैशिष्ट्यपूर्ण लब्धी होय. आणि या अमर्याद क्षमतांना साकार करू शकणाऱ्या भाषेची उपलब्धी, हेही त्याचे एक व्यवच्छेदक सामर्थ्य आहे. यामुळे मनुष्याच्या संवेद्य विश्वाला अंत नाही. काव्य हे भाषावार समाजांच्या संवेद्य विश्वाची क्षितिजे विस्तारत नेणारे एक सर्जनशील साधन आहे. मराठी कवितेला सुमारे सातशे वर्षांची परंपरा आहे. या प्रदीर्घ परंपरेने आपल्या संवेद्य विश्वाचा आशय आणि आकार अखंडपणे उघड करण्याचे कार्य पार पाडले आहे. हे परंपरानिर्मित संवेद्य जग कशा प्रकारचे आहे, याचा गुणात्मक व सांख्यिकीय मागोवा घेणे मोठे उद्बोधक ठरेल. मराठी काव्यपरंपरेने केवळ रूपाचे रूपच नव्हे, तर अरूपाचेही रूप दाखविण्याची प्रतिज्ञा तेराव्या शतकातच श्रीज्ञानेश्वरांच्या तोंडून उद्घोषित केली, हे आपण जाणतोच.

साठोत्तरी मराठी कवितेने मराठी संवेद्य विश्वाचा विस्तार केला आहे, असे मला वाटते. आपलेच अंतर्बाह्य विश्व, आपलाच निसर्ग, आपलाच मूर्त-अमूर्त परिसर, आपलेच सुप्त-अर्धसुप्त-प्रकट असे जाणिवांचे पर्यावरण यांचे आपल्या संवेदनाबाहेर राहिलेले जग साठोत्तरी कवितेने आपल्या संवेद्य परिघात आणून ठेवण्याचे कार्य पार पाडले आहे. १९६० सालच्या आसपास अस्तित्वात असलेली आपल्या काव्यगत संवेद्य सृष्टीची सत्यकथा आणि १९९५ साली विस्तारित झालेली त्या संवेद्य सृष्टीची सत्यकथा यांत खूपच मोठा फरक असल्याचे सहजपणे लक्षात येईल. हा फरक म्हणजे गाडगीळ-गोखल्यांच्या कथा आणि जी.ए. कुलकर्णी-भाऊ पाध्ये यांच्या कथा यांतील फरकाइतकाच मोठा फरक आहे. हा फरक फक्त विस्ताराच्या दृष्टीने लक्षात घेतला, तरी त्याचा पल्लेदारपणा दिसल्याखेरीज राहात नाही. साठोत्तरी कविता वाचत गेलो की आपल्या जाणिवांचे जग नकळतपणे विस्तारत जाते, असा माझा तरी अनुभव आहे. नारायण सुर्व्यांनी मर्ढेकरांना उद्देशून एक कविता लिहिली आहे. मर्ढेकरांच्या कवितेने जे जग संवेद्य केले, त्या जगाबाहेरही खूप जग अस्तित्वात होते. या गावकुसाबाहेरच्या विश्वाविषयी, खरे तर, सुर्व्यांना मर्ढेकरांशी बोलावयाचे आहे. साठोत्तरी कविता साकल्याचा प्रदेश शोधण्यासाठी प्रस्थान ठेवत होती, ते प्रस्थान म्हणजे नारायण सुर्व्यांची ही कविता होय, असेही म्हणता येईल.

नाना दिशांनी, नाना प्रेरणांनी, नाना प्रयोगरूपांनी, नाना सामाजिक व सांस्कृतिक ताणतणावांनी, नाना व्यक्तिगत ऊर्मींनी साठोत्तरी कविता नव्या संवेद्य विश्वाच्या शोधात वाटचाल करताना आढळते. साठोत्तरी कविता हे मराठी काव्यसृष्टीतील एक प्रभावी सामूहिक उत्थानपर्व आहे. यातील प्रत्येक कवीमध्ये काव्य-निर्मितीबद्दल एक प्रकारचे हेतुगांभीर्य आहे. महानगरीय कवी, दलित कवी, गूढवादी कवी, साम्यवादी कवी, क्रांतिवादी कवी, अस्तित्ववादी कवी, मंचीय कवी या प्रकारची वर्गीकरणे साठोत्तरी कवींची करण्यात येतात. आधुनिकतेच्या बहुपैलू वातावरणातील अस्तित्वाचे सर्जनशील भान विविध प्रवृत्ती-प्रेरणांच्या पातळ्यांवर, विविध संवेदना-भावनांच्या स्तरांवर साठोत्तरी कवितेने प्रतिमांकित केले. अशी कोणतीही तत्त्वज्ञानात्मक, समाजशास्त्रीय, मानसशास्त्रीय, सौंदर्यशास्त्रीय वा सांस्कृतिक प्रभावी विचारधारा नाही, की जिचा काहीएक स्वरूपाचा ठसा साठोत्तरी कवितेवर उमटलेला नाही. आधुनिक वास्तवाच्या व परंपरागत वारशाच्या द्वंद्वाची अनेक भावोत्कट चित्रे साठोत्तरी कवितेत आढळतात. यात येथील स्त्री, आदिवासी यांचीही मनोगते अंतर्भूत आहेत. 'दिलीप चित्रे यांच्या कविता म्हणजे मराठी कवितेच्या आधुनिकीकरणाचे उदाहरणच होत,' असे भालचंद्र नेमाड्यांनी म्हटले आहे. [*कवितेनंतरच्या कविता*, १९७८, प्रस्तावना]

या विधानाचा एक अर्थ असाही होतो की, दिलीप चित्र्यांच्या कवितेने आधुनिक संवेद्य जगाचा पैस विस्तृत केला. पण एवढेच नाही. साठोत्तरीतील नारायण सुर्वे, अरुण कोलटकर, नामदेव ढसाळ, आरती प्रभू, ग्रेस यांसारख्या इतर कवींनीही आधुनिकतेचे एकेक नवे केंद्र शोधून आपापली संवेद्य वर्तुळे निर्माण केली. साठोत्तरी काव्यसृष्टीत दिलीप चित्रे हे केंद्रस्थानी आहेत. कदाचित्

नारायण सुर्वेही त्या केंद्रस्थानीच आहेत. चित्र्यांनी मोठ्या त्रिज्येने मोठे वर्तुळ साधले व तेवढेच वर्तुळ सर्व्यांनीही रेखाटले, असे म्हणता येईल. अर्थात् हे निरीक्षण सर्वमान्य होणार नाही हे उघडच आहे. महत्त्वाची गोष्ट वेगळीच आहे. ती म्हणजे साठोत्तरी काव्यसृष्टीत कुणी ज्ञानेश्वर, कुणी केशवसुत वा कुणी मर्ढेकर आहे, असे म्हणता येणार नाही. साठोत्तरी कवितेचे संवेद्य विश्व बहुकेंद्री आहे. याचा अर्थ साठोत्तरी कविता विविध केंद्रांतून विविध दिशांनी संवेद्य विश्वाचा विस्तार करीत गेली. एकाच ज्ञानेश्वर-केशवसुत-मर्ढेकरांच्या केंद्राभोवती आपले नवे जग सीमित करण्याचे तिला टाळता आले.

१९६० नंतरच्या कालखंडात मराठी भावजीवनात काय काय घडत होते, आपल्या भावसंस्कृतीत कोणकोणते ताणतणाव निर्माण होत होते, व्यक्तिमनाच्या संघर्षाचे नि सुखाचे प्रश्न कशा प्रकारचे होते, बदलत्या बाह्य जगाचे, स्थितिगतीचे भावरूप प्रभाव कशा प्रकारे उमटत होते, येथील नागर, ग्रामीण, दलित माणूस अंतर्यामी कोणत्या कलहांशी झगडत होता, त्याची स्वप्ने नि स्वप्नभंग यांचे रंगरूप कशा प्रकारचे होते, मराठी स्त्री कुठल्या शांत व अशांत सागराच्या लाटांत न्हाऊन निघत होती, या सर्वांचे भावोत्कट विश्व साठोत्तरी मराठी कवितेने कायमचे अक्षरबद्ध करून ठेवले आहे. आणि हे जग पूर्वकालीन मराठी कवितेने निर्माण केलेल्या संवेद्य सृष्टीपेक्षा निर्विवादपणे व्यापक व विस्तृत आहे. संवेद्य जगाचा विस्तार करणे, ते भावगम्य करणे हे कवितेचे कवितापणच आहे. साठोत्तरी कवितेने या प्रकारचे कवितापण संपन्न केले आहे, असे मला वाटते.

आणखी एक गोष्ट : संवेद्य विश्व मुळात असतेच, जसे भौतिक, सृष्ट जगत असते. मनुष्य भौतिक सृष्टीचे अनावरण करतो : त्याचप्रमाणे संवेद्य विश्व हे अनावरणीय असते, म्हणजे ते सतत प्रकट होण्याच्या अवस्थेत असते. अपरंपार व अखंड संभवशीलता हे संवेद्य विश्वाचे अविच्छिन्न अंग असते. त्यामुळे काव्याला किंवा काव्यवृत्तीला सूर्यफुलाप्रमाणे सतत सन्मुख राहण्याचा त्याचा स्वभाव असतो. या दृष्टीने पाहता, अरूपाला रूप देणे हे, म्हटले तर, एक अतिशय सर्वसाधारण व म्हटले तर अत्यंत असाधारण असे मानवी सर्जनशीलतेचे एक कायमचे टेम्प्टेशन ठरते. अशा कलत्या सर्जनशील अभिवृत्तीच्या लीलाविष्कारासाठी मात्र एक प्राथमिक म्हणता येईल अशी अट असते. ती अट अशी की, संवेद्य विश्वाचे अनावरण हे आपल्या अवतीभवतीच्या, आतबाहेरच्या विश्वाच्या यथार्थ, समग्र व सूक्ष्म दर्शनावरच अवलंबून असते. ओसाडीचे यथार्थ समग्र व सूक्ष्म रूप प्रत्यक्षात पाहिल्याखेरीज तिच्यातील मुख्य स्वरांचे आवाहन आपणास पोहोचू शकत नाही. गावकुसावाहेरचे जग बघितल्याखेरीज गोलपिठाची प्रतिमा रूपास येऊ शकत नाही. जेजुरी व खंडोबा बघितल्याखेरीज त्यांना नवीन पार्थिवता व पारमार्थिकता बहाल करता येत नाही. महानगरचे मनस्वी जिणे पाहिल्याखेरीज 'पायाळू' इमारत 'आमचा पाय का धरला?' असा प्रश्न कवीला विचारू शकत नाही. चंद्रमाधवीचे प्रदेश संवेद्य करता येतात, पण त्यासाठी चंद्र, फुलांचे शेजार, घोड्याची समाधी, दंतकथा, राऊळे, धुके, निर्झराच्या वाटा या प्रत्यक्षातील रूपांना कधीतरी नीटपणे निरखून ठेवणे आवश्यक असते. अलक्षित संवेद्य सृष्टी लक्षित सृष्टीच्या आधारेच आविर्भूत होते. जे कधी पाहिले नाही, ते कधीच पाहता येत नाही आणि यदाकदाचित् ते दिसले, तरी दाखविता येत नाही. आपल्या अंतर्बाह्य संवेद्य सृष्टीचाच एक नवा अपूर्व अवतार घडविण्याचे कार्य कविता करत असते.

खरा प्रश्न जे प्रत्यक्षात आहे, गोचर आहे, प्रगतिगम्य आहे, विचारकल्पनाभावना यांच्या कक्षेत येणारे आहे, संवेदनाच्या प्रांगणात जाणवणारे आहे ते ते सर्व साकल्याने, सूक्ष्मपणाने व साक्षेपाने पाहण्याचा, प्रतीत करून घेण्याचा आहे. साठोत्तरी कवितेत आपल्या संवेद्य विश्वाचा विस्तार घडून आला याचा अर्थ या कवितेने साकल्याचा मोठा परिसर जो प्रत्यक्षात आहेच, तो मोठ्या प्रमाणावर नीटपणे पाहिला व या लक्षिताच्या बळावर संवेद्य विश्वाचे अलक्षित प्रदेश उजळून विस्तृत केले. लक्षित अंतर्बाह्यातील संवेद्य घटकांचे अखंड अनावरण म्हणजे सर्जन. कविता हे एक भावोत्कट सर्जन असते; म्हणून कविता म्हणजे भावोत्कट संवेद्य घटकांचे अनावरण ठरते.

साठोत्तरी काव्यसंग्रहांची व कवितांची नुसती शीर्षके पाहिली, तरी या काव्यातील लक्षित प्रत्यक्षाचा विस्तृत परिसर व त्यातून साकारलेली भावोत्कट संवेद्याची व्यापक सृष्टी नजरेत भरते : माझे विद्यापीठ, डोंगराचा ईश्वर, गोलपिठा, चंद्रमाधवीचे प्रदेश, शिकागो, आर्ट इन्स्टिट्यूटच्या पायऱ्या, उत्थानगुंफा, डिसेंबर आणि इतर कविता, तळ्यातल्या सावल्या, आभाळवाटा, योगभ्रष्ट, कल्लोळ, गोदी, मेलडी, निःसंदर्भ, शुकशकुन, कांबळं, बिल्डिंगा, इंद्रियोपनिषद, चक्की, गच्ची, तूही इयत्ता कंची – ही काही कवितांची व काव्यसंग्रहांची नावे. साठोत्तरी कवितेने आपल्या सर्जनशील भानाची केंद्रे चौफेर निर्माण केली, असे मला वाटते.

पण एवढेच नाही.

पश्चिमी मॉडर्न कलेने, विशेषतः पिकासोच्या चित्र-शिल्पांनी तीन डोळ्यांची व दोन नाकांची स्त्री उभी केली. 'निळ्या' वेदनाकाळात 'दम्वाझेल' यासारखे घनवादी स्त्रीसमूहचित्र साकार केले. घनवादी किंवा क्यूबिस्ट संवेदन हे आपल्या संवेद्य विश्वाचेच

अनुक्रमणिका

एक वास्तव स्वरूप असते. साठोत्तरी कवितेत हे विलक्षण व सोयीसाठी घनवादी म्हणता येईल असे नवे संवेदनच आपल्यापुढे प्रकट केले. हे घनवादी संवेदन हे साठोत्तरी कवितेत नाना रीतींनी अभिव्यक्त झाले आहे : या रीतींची एक यादीच करता येण्यासारखी आहे.

१. आपल्या अनुभूतींची किंवा जाणीवांची आकारणीयता (प्लॅस्टिसिटी)
२. त्यांची लवचिकता
३. चित्राकृतीत दिसून येतात त्याप्रकारचे त्यातील अवकाशाचे, परिप्रेक्ष्याचे, परिमाणांचे घटक
४. त्यांचे अमूर्तीकरण आणि मूर्तीकरण
५. त्यांचे स्थानांतर आणि रूपांतर
६. त्यांचे कल्पनीकरण किंवा कल्पन (आयडिएशन)
७. त्यांचे आदर्शीकरण (आयडियलायझेशन)
८. त्यांचे रहस्यीकरण
९. त्यांचे विघटन आणि संघटन
१०. त्यांचे विश्लेषण आणि संश्लेषण
११. त्यांचे अवास्तवीकरण
१२. त्यांचे हालचालीकरण (ॲनिमेशन)
१३. त्यांचे अवमानवीकरण व अवमूलन
१४. त्यांची विरचना (डीकन्स्ट्रक्शन).

ही यादी अजूनही खूप वाढविता येईल.

आपल्या जाणिवांची या विविध प्रकारे रूपरूपांतरे करून त्यातून संवेद्य विश्वाचे अलक्षित स्वरूप आणि अर्थ उघड करण्याचे कार्य साठोत्तरी कवितेने केले आहे. आपल्या व्यापक अस्तित्वाच्या संवेदनीकरणाची ही प्रक्रिया म्हणजे साठोत्तरी कवितेतील एक प्रकारची घनवादी (क्यूबिस्ट) संवेदनशीलता होय, असे म्हणता येईल. ही प्रक्रिया ज्या भाषेमुळे शक्य होते, त्या भाषेचे नवे भावनही साठोत्तरी कवितेत दिसून येते. आपल्या जाणिवांचे नवे नवे नमुने व नव्या नव्या वळणरेखा साकार करणे भाषेमुळेच शक्य होते. केवळ मानवशास्त्राची व भाषाविज्ञानाची पुस्तके वाचून घनवादी संवेदनशीलता निर्माण होत नाही हे उघड आहे. आपल्या जाणिवांच्या सखोल आकलनातून ते अटळपणे निर्माण होते. साठोत्तरी कवितेतून हेही ठळकपणे लक्षात येते.

अनुभूतींच्या वा जाणिवांच्या आपल्या रूढ आकलनरीती किंवा सवयी या साठोत्तरी कवितांतून आढळत नाहीत, असा याचा अर्थ नाही. पण या कवितेत जे काही नवे व वेगळे आहेसे वाटते, ते नव्या प्रकारच्या आकलनरीतींमधून निर्माण झाले आहे, हे लक्षात घेणे आवश्यक आहे.

३) कवीचे व्यक्तिमत्त्व

साठोत्तरी कालखंडातील कवी वेगवेगळ्या सामाजिक व सांस्कृतिक पर्यावरणांतून घडलेले व पुढे आलेले आहेत. मराठी काव्यसंस्कृतीचा साठोत्तरी परिघ केंद्रांतरित झालेला, विस्तृत व खरे तर बहुकेंद्रीय स्वरूपाचा आहे. आधुनिक काव्यसंस्कृती ही पाठ्यपुस्तके, शिक्षक-अध्यापक, विद्यार्थी व मुख्यतः अल्पसा पांढरपेशा वर्ग यांतच, खरे तर, सीमित झाली होती. साठोत्तरी कालखंडात प्राधान्याने पुस्तकी व मध्यमवर्गीय असलेल्या काव्यसंस्कृतीने जीर्ण झालेली कात टाकली. दलित काव्यप्रवाहाने मराठी काव्यसंस्कृतीचा सामाजिक-सांस्कृतिक पैस विस्तृत केला. कवी, काव्य, रसिक यांच्या वैभूतिक व अवास्तव कल्पना झुगारून त्यांना प्रत्यक्ष जगण्याच्या अस्तित्वभानात आणून प्रतिष्ठित केले. कवी जन्मावा लागतो हे खरेच; पण तो कुठेही, कुणातही व कधीही जन्म घेऊ शकतो; कविता हा जगण्याचा सर्वसाधारणच पण कुणालाही लाभू शकणारा मार्ग आहे; कविता केवळ शाळाकॉलेजात किंवा विशिष्ट वाड्यांत-वस्तीतच निर्माण होते असे नव्हे, तर ती कुठेही निर्माण होऊ शकते; अशा प्रकारच्या कल्पनांना साठोत्तरी कवितेने विश्वसनीयता प्राप्त करून दिली. काव्यसंस्कृतीचा हस्तिदंती मनोरा खऱ्या अर्थाने साठोत्तरी कालखंडातच जमीनदोस्त झाला. त्या मनोऱ्याचे अनेक छोटे-मोठे मीनार होऊन समाजाच्या व अस्तित्वभानाच्या व्यापक परिसरात ठायी ठायी उभे झाले. हे स्थित्यंतर साठोत्तरी कालातील कवींनी घडवून आणले. कविता आणि समाज यांच्यातील एक नवे निकटपर्व साठोत्तरी काव्याने उदयास आणले. कविता ही गवतासारखी उदंड वाढत आहे. हा उपरोधिक अभिप्राय हस्तिदंती मनोऱ्यात कल्पनेने रेंगाळणाऱ्या मूठभरांचा आहे; तो आम मराठी समाजाचा नाही. कारण कवी आणि कविता यांचे मोल ज्ञानोबा-तुकोबा ते आम समाज मनोमन मान्य करीत आलेला आहे. या महाराष्ट्र देशी वस्तीवस्तीतून, वाड्यावाड्यांतून, पेठापेठांतून, आळीआळींतून, गावागावांतून, शहराशहरांतून कवींचे छोटेमोठे दोस्ताने दिसू लागले आहेत. साठोत्तरी काव्याने मराठी समाजाला कवितेचा नाद लावला. सवंग नादिष्टपणाच्या नानाविध संमोहात भटकणाऱ्या आधुनिक वातावरणातील समाजात कवितेचा नाद निदान अपायकारक तरी ठरणार नाही. या सर्व गोष्टी अगदी उघड आहेत व त्या खरे तर सांगण्याची गरजही नाही. हे सर्व सांगूनही साठोत्तरी कवितेच्या कवितापणाविषयी, आपण नेमके

असे काहीच सांगत नाही, हेही स्पष्टच आहे. पण साठोत्तरी कविता वाचताना कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाविषयी जे काही जाणवते त्याचा मागोवा घेण्यासाठी एक ढोबळ पार्श्वभूमी म्हणून वरील विवेचनाचा उपयोग आहे. कवीचे व्यक्तिमत्त्व याचा अर्थ कवीचे सर्जनशील भान, त्याचे स्वरूप व त्या स्वरूपाचा त्याच्या निर्मितीशी संभवणारा अन्वय किंवा अनन्वय!

कवीचे व्यक्तिमत्त्व व त्याची निर्मिती यांच्या परस्पर-संबंधांविषयी विविध कल्पना पूर्वापार चालत आलेल्या आहेत : कवीच्या उत्कट व्यक्तिमत्त्वाचा उत्स्फूर्त आविष्कार काव्यात होतो; कवीची आपल्या व्यक्तिमत्त्वापासून होणारी मुक्तता म्हणजे काव्य; माणूस म्हणून असणाऱ्या कवीच्या व्यवहारातील अनेक भूमिकांपैकी त्याची एक भूमिका कवीची असते व ती स्वतंत्र वा स्वायत्त असते; अथवा माणूस म्हणून असणाऱ्या सर्व भूमिकांचे एकात्म साकल्यात्मक स्वरूप म्हणजे कवीची भूमिका; आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे आदर्शीकरण म्हणजे कवि-त्व (म्हणजेही कवी असणे); आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे विघटन म्हणजे कवित्व; आपल्या व्यक्तिमत्त्वातील मानव्याचे अवमानवीकरण म्हणजे कवित्व; आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे सामाजीकरण म्हणजे कवित्व; आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे अफाट कल्पन म्हणजे कवित्व; आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे साधारणीकरण (युनिव्हर्सलायझेशन) म्हणजे कवित्व; आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे विशेषीकरण (पर्टिक्युलरायझेशन) म्हणजे कवित्व; आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे अस्तित्वीकरण म्हणजे कवित्व; आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे अमूर्तीकरण म्हणजे कवित्व; आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे भाषांकन म्हणजे कवित्व, यांसारख्या नानाविध कल्पना आपणास परिचित असतात. या प्रकारच्या कल्पनांच्या संदर्भात साठोत्तरी काव्याने नेमके काय स्वीकारले आहे व काय झिडकारले आहे आणि या प्रकारच्या निवडीतून प्रत्यक्ष काव्याला कोणत्या प्रकारचे योगदान दिले आहे, हा मोठा अभ्यसनीय विषय आहे.

कवीच्या सर्जनशील आत्मभानाची काही नवीन रूपे साठोत्तरी कवितेतून जाणवतात. प्रत्येक कवीच्या या प्रकारच्या सर्जनशील आत्मभानाचा त्याच्या कविताधारे मागोवा घेऊनच यासंबंधी काही सर्वसाधारण निष्कर्ष काढणे उचित ठरेल. इतका व्यापक व सखोल अभ्यास अर्थातच मी करू शकलो नाही. तथापि काही अग्रेसर कवींच्या कवितांधारे त्यांच्या सर्जनशील आत्मभानाचे स्वरूप स्थूल मानाने सूचित करणे शक्य आहे.

दिलीप चित्रे, अरुण कोलटकर यांच्या कवितांतून या कवींचे जे सर्जनशील आत्मभान जाणवते, त्याचे स्वरूप व्यक्तिमत्त्वाच्या अमूर्तीकरणाचे असावे किंवा काय, असे मला वाटत आले आहे. आता व्यक्तिमत्त्वाचे अमूर्तीकरण म्हणजे नेमके काय, हेही समजून घेणे भाग आहे. तपशीलातून तत्त्वाला अलग करणे, बाह्यांगातून अंतरंगाला निराळे करणे, देहातून चैतन्याला स्वतंत्र करणे, रूपातून गाभ्याला वेगळे करणे, आकारातून आकारिताला निवडून घेणे, अंगागांतून अंगीला ओळखणे, अलंकारातून अलंकृताला न्याहाळणे, वस्त्रांतून वस्त्रधारिता पाहणे, घडणीतून घडणतत्त्व जाणणे, घटातून घटाकाशाची प्रचीती घेणे इत्यादी प्रकारे अमूर्तीकरणाचे स्वरूप स्पष्ट करता येणे शक्य आहे. दिलीप चित्रे किंवा अरुण कोलटकर जेव्हा कविता लिहीत असतात, त्यावेळी त्यांच्या प्रत्यक्षातील विशिष्ट मानवी व्यक्तिमत्वापासून त्यातील सर्जनशीलतेचे अमूर्त तत्त्व अलग झालेले असते. म्हणजे असे की, कविता लिहिणारे चित्रे हे प्रत्यक्षात अस्तित्वात असलेल्या मूर्तस्वरूप चित्र्यांचे एक अमूर्त रूप असते. दिलीप चित्रे या खऱ्याखुऱ्या असलेल्या व्यक्तिमत्त्वाच्या तपशीलांतून अलग केलेले तत्त्व म्हणजे कवी चित्रे होत. म्हणजेच ते प्रत्यक्षातील एका व्यक्तिमत्त्वाचे सर्जनशील भान होय.

पण एवढेच नाही. दिलीप चित्रे यांचे प्रत्यक्षातील मूर्त व्यक्तिमत्त्व कशा प्रकारचे आहे? तर ते व्यक्तिमत्त्व बहुश्रुत, व्यासंगी, चिकित्सक, चिंतनमननशील, बौद्धिक पल्लेदारपणा प्राप्त झालेले, कवितेचाच अहोरात्र ध्यास घेतलेले, सगळेच आयुष्य कवितेतून समजावून घेणारे व देणारे, संगीत, चित्र, चित्रपटादी कलांची संपन्न अभिरूची असणारे, मनुष्याच्या विस्तृत अस्तित्व-रूपाच्या नव्याजुन्या कळा व अवकळा साक्षेपाने न्याहळणारे, आधुनिकतेचा सर्व आंतरबाह्य सरंजाम पेलतानाच प्रदीर्घ पूर्वपरंपरेचा सारभूत वारसा निवडून घेणारे आणि सर्वांत महत्त्वाचे म्हणजे भाषेच्या सार्वभौमत्वाचा नेमका प्रत्यय घेणारे व देणारे अशा प्रकारचे दिलीप चित्रे यांचे प्रत्यक्षातील मूर्तिमंत व्यक्तिमत्त्व आहे. हेच वर्णन कमीअधिक फरकाने अरुण कोलटकर, *डिसेंबर आणि इतर कविता* लिहिणारे अनिरुद्ध कुलकर्णी यांच्यासारख्या कवींच्या प्रत्यक्षातील व्यक्तिमत्त्वांनाही लागू पडणारे आहे. अशा प्रकारच्या व्यक्तिमत्त्वरूपी मूर्ताचे अमूर्तीकरण होते म्हणजे नेमके काय होत असेल, याचे काही अर्थ स्पष्ट करणे आवश्यक आहे. एक अर्थ असा की, या कवींचे संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व कविता लिहिताना अमूर्त होते. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे विघटन न होता संघटन झालेले असते व असे एकात्म व्यक्तिमत्त्वच अमूर्त होत जाते. दुसऱ्या शब्दात याचा अर्थ असा होतो की, या कवींचे कवित्व हा त्यांच्या व्यक्ती म्हणून असलेल्या प्रत्यक्षातील एखाद-दुसऱ्या भूमिकेचा अमूर्त आविष्कार नसतो; तर कविता लिहिताना त्यांच्या समग्र व्यक्तिमत्त्वाचे, संश्लिष्ट व्यक्तिमत्त्वाचे अमूर्तीकरण घडत असते. आणखी असे की, या कवींचे प्रत्यक्षातील सर्व उपजत व अर्जित

अनुक्रमणिका

गुणविशेष साररूपाने वा तत्त्वरूपाने निर्मितिसमयीच्या अमूर्तीकरणात अस्तित्वात असतात. अमूर्तीकरण म्हणजे खाजगी व्यक्तिमत्त्वाचे वेषांतर नव्हे किंवा विसर्जनही नव्हे; तर ते खाजगी व्यक्तिमत्त्वाच्या सारभूत विशेषांचे सर्जनशील एकाग्रीकरण होय.

व्यक्तिमत्त्वाचे सर्जनशील अमूर्तीकरण विलक्षण, वेगवान व अपरंपार असते. त्याच्या विहाराला, विस्ताराला, चित्रविचित्र मांडामांडीला, भाषेला, अर्थांच्या अन्वयाला वा अनन्वयाला दाही दिशा मोकळ्या असतात. माणसाचे मन जसे सर्वसंचारी, सर्वकल्पक, सर्वनिर्माणक, सर्वसंवेदी, सर्वांगीण व सार्वभौम असते, त्याप्रमाणे सर्जनशील अमूर्त आत्मभान सर्वसर्वा ठरते. मनाला दैहिकतेच्या जेरबंद करणाऱ्या साखळ्या नसतात, सर्जनशील अमूर्त आत्मभानालाही कसल्याच प्रकारची जेरबंद बंधने नसतात. कविता ज्या शब्दांतून व शब्दांधारे आविर्भूत होते, ज्या अर्थातून अर्थपूर्णता प्राप्त करून घेते, जे भावना-विचारांचे आणि कल्पना-संवेदनांचे द्रव्य हाताळते आणि जे कवितारूपाने साकार करू बघते, त्या सर्व सर्व बाबी अफाट मुक्ततेने नि विलक्षण गतिमानतेने रूपास आणण्याचे कार्य अमूर्त सर्जनशील भान करू शकते. या संदर्भातील पूर्वसंकेत, पूर्वनीती, पूर्वकल्पना, पूर्व-अपेक्षा त्यास अडवू शकत नाहीत. सर्वथा मुक्तपणे विमुक्त आविष्कार एवढेच लक्ष्य त्या अमूर्त सर्जनशील भानासमोर असते. दिलीप चित्रे वा अरुण कोलटकर या प्रत्यक्षातील माणसांची वा त्यांच्या प्रत्यक्षातील अंतर्बाह्य बंधनांची तमा बाळगण्याचे कारणच नसते. कारण ते आत्मभान त्या प्रकारच्या बंधनांतून आधीच अलग झालेले असते. अमूर्त सर्जनशील भान हा एक प्रकारच्या अणुकेंद्रिय ऊर्जेचा परिस्फोट असतो. त्यातून होणारी अभिव्यक्ती अपरंपार व अफाट असते. असे सर्जनशील आत्मभान म्हणजे बेहद्द नाममात्र घोडा! तो नावापुरताच घोडा असतो; पण प्रत्यक्षात अश्वरूपाचे एक बेहद्द उधळणारे चैतन्यतत्त्व असते, घोड्याच्या रूपाचे ते अमूर्तीकरण असते. (पृष्ठ ८-९)

अरुण कोलटकरांच्या महानगरीय संस्कृतिजन्य व्यक्तिमत्त्वाचे अमूर्तीकरण होते आणि मग निर्जीव इमारतींचे रूढ स्वरूपाचे मानुषीकरण न करता मनुष्याचेच इमारतीकरण झाल्याचे त्यांच्या सर्जनशील आत्मभानाला प्रतीत होते. मग महानगरीय इमारत अभिसारिका बनून जाराकडे निघून जाते आणि कवितेतील मी चंद्रमौळी झोपडी म्हणून परित्यक्त उरतो. पर्शियन चित्र होऊन कुण्या प्रियकर व्यक्तीच्या खोलीत तिचे उदासवाणे हिंदोळे बघायला मिळू देत, अशी एका कवितेत हा कवी इच्छा प्रकट करतो. चित्र हा दृश्याचा विषय आहे, द्रष्ट्याचा नव्हे; पण असे विपरित व विलक्षण संवेदन, लघुचित्रांनी यांत्रिकपणे गृहशोभन करणाऱ्या महानगरीय संस्कृतीचा हा सदस्य व्यक्त करतो. (पृष्ठ ४६-४७)

"प्रत्येकाला अमुक इतके गाल असायला पाहिजेत
असं कुठाय
किंवा इतकेच कुले पाहिजेत
असंही नाही
नाकडोळे कुठं असावेत
कुठल्या प्राण्यांचे
आणि त्यांनी कितीदा बदलावं
यालाही नियम नाहीत,
हे ठिकाय
कारण तुम्ही ढग...। (पृष्ठ ११९)

– सजीवांच्या रूपिकीची (मॉर्फोलाजी) अशी शंका व्यक्तिमत्त्वाच्या अरूप, अमूर्त भानातूनच निर्माण होऊ शकते. नाक, डोळे, गाल यांनी साकारणारे मूर्त सजीव रूप नळकतपणे नाकारण्याचा, अगदी सहजपणाने नाकारण्याचा हा दावा आहे; पण ढगांना मात्र अशा बंदिस्त अंगोपांगात राहण्याचे कारण नाही. ही प्रतीतीच मोठी विलक्षण वाटते.

कवितेच्या भाषेलाही कवीचे तत्त्वरूप सर्जनशील भान विलक्षण रीतीने हाताळते. महानगरीय जिण्यातील सर्व प्रकारची व सर्व प्रकारे पोळणारी आग! कोलटकर तिची चित्रविचित्रता कवितारूप करतात :

"ही आग ही हसरी ही दुसरी
हिचं काय करू हिला कुठं ठेऊ...
ही आग शिरोधार्य। ही आग हो मशाल
ही आग ही हसरी ही दुसरी
मी कोसळता रावण, मी कोळसा, मी कोळसा
मी दसरा...
ही आग आगाग ही होळी
धावणारं कुंपण मी पळणारा वासा ही होळी ही होळी
ही होळी...
तू आग मी खाल
तू आज मी रोख
तू काल तू आग तू उद्या
तू आग तू आत्ता तू मघा तू मग
तू गुल मी छडी

अनुक्रमणिका

तू गंधक मी काडी
तू धुनी मी मुनी
तू आग तू माग तू घे
मी धूर मी धूर मी धूर. (पृष्ठे ६८-७२)

शब्दांच्या साहचर्यातून संवेदनांची निर्मिती करणारी ही गतिमान शब्दकळा म्हणजे व्यक्तिमत्त्वाचा उत्कट आविष्कार नव्हे, व्यक्तिमत्त्वापासून पलायनही नव्हे, तर ती व्यक्तिमत्त्वाच्या अमूर्तीकरणाची अभिव्यक्ती आहे, असे मला वाटते. सर्जनशील ऊर्जेचे उगमस्थान चिन्हांकित, गणितीय असते; म्हणजे ते अमूर्त स्वरूपातच असते. व्यक्तिमत्त्व उघड करण्यातून, त्याच्यापासून केवळ दूर जाण्यातून किंवा तटस्थ राखण्यातून जेवढी सर्जनशील ऊर्जा निर्माण होऊ शकते, त्यापेक्षा कितीतरी मोठी व तीव्र ऊर्जा व्यक्तिमत्त्वाच्या अमूर्तीकरणातून निर्माण होऊ शकते.

अशा प्रकारचे एखादे इलेक्ट्रॉनिक भिंग शोधून काढले की, जे एखाद्या मूर्तामूर्त अस्तित्वासमोर ठेवले, तर त्यांतून त्याच्या समग्र अस्तित्वाचा त्रैकालिक वेध घेता येईल, त्या अस्तित्वाची अंतर्बाह्य अंगे व परिसरातील तशीच आतबाहेरची गुंतागुंत दिसू लागेल, तर परमेश्वराच्या मानीव कल्पनेनुसार त्याच्यात जे सूक्ष्म व साकल्यात्मक द्रष्टेपण असते, त्या प्रकारचे ईश्वरी द्रष्टेपण त्या भिंगात असेल. दिलीप चित्र्यांच्या कविता वाचताना त्यांच्या सर्जनशील आत्मभानाचे जे स्वरूप जाणवत राहते, त्याचे एक स्वरूप वरील ईश्वरी द्रष्टेपण मिळविलेल्या इलेक्ट्रॉनिक भिंगासारखे असावे, असे वाटते. त्यांची प्रत्येक कविता ही त्या 'ईइ' (म्हणजे ईश्वरी इलेक्ट्रॉनिक) भिंगाच्या नजरेच्या टप्प्यात आलेले एक अपरंपार अस्तित्व असते. त्यातून या कवीच्या सर्जनशील आत्मभानाचेच अस्तित्व प्रतिबिंबित झालेले असते. चित्र्यांच्या ज्या ज्या उपजत प्रतिभाशक्ती आहेत, ज्या ज्या अर्जित वैचारिक व भावनिक क्षमता आहेत, जो जो चिंतनमननाचा ऊर्जास्त्रोत आहे, त्या त्या सर्व गोष्टी कविता लिहिताना त्या भिंगाच्या रूपाने फोकसमध्ये आणल्या जातात आणि एक विचार-भावना-संवेदना-कल्पना-शब्द-नाद यांचा एक वेगवान व अफाट चित्रपट सुरू होतो. आपल्या डोळ्यांचा व मनचक्षूंचा वेगही त्यापुढे कमी पडतो; दिंडी पुढे निघून जात असते व आपण मागे मागे पडत जातो. 'शक्तीची प्रार्थना' (पृष्ठे २१-२३१), मियाँका मल्हार (पृष्ठे ३५-३७), 'शवासन' (पृष्ठे ४०-४४), 'झल्लाक : फेब्रुवारी १९८१ (पृष्ठे ५४-६३), 'पाळंमुळं (पृ. १०९-११२), 'देवी' (पृ. १८९ ते २०६) आणि वर निर्दिष्ट केलेल्या 'खंडोबा' व 'महामंत्रोच्चार' यांसारख्या त्यांच्या कविता वाचताना या प्रकारची प्रतिक्रिया मनात उमटते. कवी म्हणून असलेल्या आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे 'ईइ' भिंग तयार करणे किंवा होणे किंवा ठरणे ही गोष्ट मला अपूर्व व अभ्यसनीय वाटते. 'ईइ' भिंग हे व्यक्तिमत्त्वाचे एक प्रकारचे अमूर्तीकरण आहे; कारण अन्य प्रकारे त्याचे वर्णन निदान मला तरी करता येत नाही.

कवीची विभूती पसरत पसरत व्यापक होत जाते. अशा प्रसरणशील व्यक्तिमत्त्वाची प्रचिती केशवसुतांनी व्यक्त केली आहे; पण चित्रेय विभूतीचे प्रसरण वेगळे आहे. केशवसुत आपला एक गूढ अनुभव शब्दांकित करीत आहेत; चित्रे तो गूढ अनुभव कायमचा आत्मसात करून बसले आहेत आणि ते जेव्हा कविता लिहितात, त्यावेळी ते गूढ साक्षात्कारावर आरूढ झालेले असतात. केशवसुत त्या गूढानुभूतीच्या साध्याला साधन करून त्याच्या आधारे किंवा त्याच्या प्रकाशात अस्तित्वाची गूढे जाणून घेण्याचा प्रयत्न करीत जातात. प्रसरणशील वैभूतिकता ही केशवसुतांचा प्रासंगिक अनुभव आहे, चित्र्यांच्या बाबतीत त्यांच्या सर्जनशील व्यक्तिमत्त्वाचा तो अंगभूत घटक आहे.

आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे शक्तिरूपात अमूर्तीकरण झाले की, त्यातून सर्वसंचारी संवेदन निर्माण होते. चित्र्यांच्या कवितांत ते अनेक स्थळी, अनेक समयी, अनेक अवस्थांत, अनेक भूमिकांनी संचार करीत असते. विश्वामित्री नदीपासून अटलांटिक महासागरापर्यंत आणि भुंड्या टेकाडापासून बर्फाळ प्रदेशापर्यंत त्यांचे सर्जनशील शक्तिरूप विहार करीत असते. देहू ते शिकागो हा प्रवास तर त्यांचे आत्मभान जणू रोजच करीत असतो. अमेरिकेत एखाद्या नग्नाकृतीपुढे ('न्यूड' पुढे) ते उभे असतात आणि तिच्याच रेखारंगांवर आरूढ होऊन मुंबईतील वस्त्रविहीन भिकारीणीकडे येऊन पोचतात.

व्यक्तिमत्त्वाच्या शक्तिरूप अमूर्तीकरणात कधी कधी स्वतःचे आदर्शीकरणही साधले जाते. ज्ञानेश्वरांपासून-मर्ढेकरांपर्यंत कवींनी कवींच्या व्यक्तिमत्त्वाचे विविध प्रकारे आदर्शीकरण केलेले आहे. चित्र्यांनी भाषेचे आदर्शीकरण केले असे मला वाटते आणि भाषा सार्वभौम असते. जगातील सर्व भूमिजनांची, सगळ्या भूमींची ती जवळजवळ दैवी वाटणारी शक्ती व वस्तुस्थिती असते. चित्र्यांनी भाषेच्या आदर्शीकरणातून खरे तर अवघ्या अस्तित्वाचेच आदर्शीकरण सूचित करण्याचा प्रयत्न केला. कवी-कविता यापेक्षा मनुष्याची भाषा व म्हणून मनुष्यजीवनाचे अस्तित्व आदर्शभूत आहेत, ही त्यांच्या सर्जनशील भानाची एक महत्त्वाची बाजू आहे.

कवी म्हणून चित्र्यांचे जे सर्जनशील व्यक्तिमत्त्व आहे, त्याची काही अंगे याप्रकारे जाणवतात. साठोत्तरी कवितेत कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा घटक एका नव्या अर्थाने व अर्थपूर्णतेने समजावून

घेण्याची गरज दिलीप चित्रे, अरुण कोलटकर, ग्रेस या अग्रेसर कवींनी निर्माण केली. व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार, व्यक्तिमत्त्वापासून पलायन, व्यक्तिमत्त्वापासून कलात्मक ताटस्थ्य यांसारख्या रूढ कल्पना साठोत्तरी कवींच्या (अर्थात काहीच) बाबतीत अर्थपूर्ण ठरू शकत नाहीत. यासाठी व्यक्तिमत्त्वाचे अमूर्तीकरण ही कल्पना काहीशी उद्‌बोधक ठरेल, असे मला वाटते. अर्थात ती अधिक काटेकोरपणे अभ्यासणे आवश्यक आहे, असेही मला वाटते. केवळ अभ्यासकांच्या विचारासाठीच ती भल्याबुऱ्या स्वरूपात मांडण्याचा मी इथे प्रयत्न केला आहे.

नारायण सुर्वे व नामदेव ढसाळ या साठोत्तरी काळातील आणखी दोन अग्रेसर कवींच्या सर्जनशील व्यक्तिमत्त्वाचाही विचार महत्त्वाचा ठरतो. सांस्कृतिक परंपरा व पर्यावरण यांच्या जाचक व जीवघेण्या संस्कारांतून आपले सर्जनशील आत्मभान कशा प्रकारे सांभाळायचे, घडवत जायचे याचे काही वस्तुपाठ या दोन श्रेष्ठ कवींनी सूचित केले आहेत, असे मला वाटते. या कवींच्या कवितेला नितळ कवितापण निर्विवादपणे बहाल करणारी त्यांची सर्जनशील व्यक्तिमत्त्वे नेमकी कशी घडली, कशी जगली व कशी कार्यक्षम ठरली, हा सखोल अभ्यासाचा विषय आहे यात शंका नाही. सारस्वतांच्या दालनाबाहेरच तिष्ठत राहिलेले हे प्रति-सारस्वत होते. तसे बहिष्कृत ज्ञानेश्वर-नामदेव-तुकोबा हेही आपापल्या परीने प्रतिसारस्वतच म्हणता येतील. पण मराठी काव्यपरंपरेने मात्र या प्रतिसारस्वतांची जपणूक केली आहे. काव्यसंस्कृती ही समाजाची एक आदर्श संस्कृती असते की काय? कदाचित् असावी, असते. प्रश्न कवितेचा आहे. प्रति-सारस्वतांच्या कोणत्या प्रकारच्या सर्जनशील व्यक्तिमत्त्वांनी कविता जोपासली हा प्रश्न आहे. कदाचित् कविता ही समाज व संस्कृती यांच्यापेक्षाही अधिक स्पृहणीय आहे, ते सर्वोच्च जीवनमूल्य आहे, अशा प्रकारच्या मूलभूत श्रद्धेतून प्रतिसारस्वतांची वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वे घडत गेली असावीत.

साठोत्तरी कवितेने कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचे काव्यसंदर्भातील प्रश्न वेगवेगळ्या स्वरूपात सूचित केले आहेत. त्यांचा अभ्यास केल्यास साठोत्तरी कवितेच्या कवितापणावर अधिक प्रकाशही पडू शकेल, असे मला वाटते.

महानगरीय कवींची व्यक्तिमत्त्वे हादेखील एक अभ्यसनीय विषय आहे. साठोत्तरी कवितेत व्यक्तिमत्त्वाच्या अवमानवीकरणाची जाणीव तीव्रतेने महानगरीय कवींनी व्यक्त केलेली आहे. महानगरीय संस्कृती हे विशेषतः माणसाच्या भावजीवनाला ग्रासून टाकणारे एक सर्वकष प्रदूषण आहे. अशा प्रदूषणाची एक परिणती म्हणजे पिटलेल्या (बीटन) पीडित व्यक्तिमत्त्वाची कविता होय. महानगरातील हरवलेल्या माणसाचा व त्याच्या नायकत्वाचा जीवघेणा आक्रोश साठोत्तर कालखंडातील महानगरीय कवितेतून उमटलेला आहे. अस्तित्ववादाने निदान माणूस तरी जपला, पण महानगरीय संस्कृतीने त्याची पूर्णपणे चिरफाड केली. माणसानेच महानगरे उभारली आणि त्यात माणूसच गाडला गेला. महानगरीय संवेदन हे मनुष्यत्वाच्या पाशवी विघटनीकरणाची प्रक्रिया ठरते. पठ्ठे बापूरावांची 'मुंबईची लावणी' हे स्वप्न होते. खरेखुरे विदारक वास्तव साठोत्तरी महानगरीय कवींनी उघड केले. हे स्वरूप म्हणजे एक 'विनचेहऱ्याची संध्याकाळ' नव्हे, ते एक कायमचे दुःस्वप्न आहे. महानगरातील सकाळ-संध्याकाळ केवळ चेहेराच हरवून बसलेली नाही, ती त्या चेहेऱ्यासकट अख्खा माणूसही हरवून बसली आहे. महानगरीय माणूस हे घनवादी 'पिकासन' व्यक्तिमत्त्व आहे व ते अपूर्ण आहे, असे मला वाटते.

४) भाषिक संवेदन

साठोत्तरी कवितेत भाषेचे विज्ञान जाणवत असो-नसो, पण भाषेच्या नैसर्गिक ज्ञानाची नवी जाण मात्र व्यक्त झाल्याचे दिसून येते. मूळाक्षरांचे चिन्हरूप, शब्दांचे ध्वनिरूप, वाक्प्रचारांचा नादवाही व अर्थवाही थाट, बोलीभाषा, गटांच्या भाषा, बालकांची भाषा, जुनी भाषा, म्हणी, सुभाषिते यांतील भाषिक विशेषांची विस्तारित जाणीव, व्याकरणीय संरचना यांसारख्या विविध भाषारूपांचे विश्लेषित व संश्लेषित संवेदन साठोत्तरी कवितेतून प्रकट झाले आहे. भाषा तिच्या अंतर्बाह्य घटकांसकट स्वतंत्र अनुभूतीचा, तरल संवेदनाचा विषय झाल्याचे साठोत्तरी कवितेतून लक्षात येते. भाषा ही केवळ अर्थाची वाहक नाही, तर ती अर्थाची जनकही आहे, असे भाव साठोत्तरी कवितेने बाळगल्याचे दिसते. भाषेच्या दृश्य रूपविशेषांचा अनुभव मूर्त स्वरूपात दिग्दर्शित करणारी ग्राफिक निर्मितीही साठोत्तरी कालखंडात झाल्याचे दिसून येते. "भाषेला सतत कवितेच्या सार्वभौमत्वाचे भान देणे, शब्दांच्या विविध गुणांचा जल्लोष उमटवत राहणे" असे चित्र्यांच्या कवितेचे विशेष भालचंद्र नेमाड्यांनी सांगितले आहेत. (प्रस्तावना, *कवितेनंतरच्या कविता*, १९७८) साठोत्तरी कालखंडातील अरुण कोलटकर, नामदेव ढसाळ, ग्रेस, आरती प्रभू यांसारख्या अग्रेसर कवींच्या बाबतीतही कमीअधिक फरकाने असेच म्हणता येईल.

महानगरीय, दलित, अस्तित्ववादी, सौंदर्यवादी, ग्रामीण या प्रकारचे कवींचे सोयीपुरते वर्ग केले, तर साठोत्तरी कवितेच्या क्षेत्रातील शब्दकळेचे (डिक्शन) संपन्न व विविधतापूर्ण स्वरूप लक्षात येते. हा देखील तपशीलवार अभ्यासाचा एक महत्त्वाचा

विषय आहे. एकपदरी व बहुपदरी अशा नव्या अस्तित्वविषयक जाणिवांची शब्दकळा साठोत्तरी कवितेने रूपास आणली आहे. खरे तर आपल्या भाषिक संवेदनाचे क्षेत्रच त्यामुळे विस्तारित केले आहे. आपल्या अस्तित्वाचे नाना प्रकारचे, नाना अर्थांचे, नाना प्रचितींचे संवेदन कसे कसे भाषांकित करावे; आपल्या वैशिष्ट्यपूर्ण भावविचारकल्पनांचे भाषिक प्रकटन कसे करावे याचे अनेक प्रकार व प्रयोग साठोत्तरी कवितेत आढळून येतात.

"हे वहिणावाईच्या बहिणाई
मरण्यापूर्वी एकदा तरी तुझे
गाणे ऐकवशील काय?
या रांडव मराठी भापेला
पुन्हा सवाण्ण होताना पाहायचंय मला..."

– नामदेव ढसाळांची ही भाषिक अपेक्षा ['रमाबाई आंबेडकर' – ही कविता] त्यांच्या खास परखड व पाखंडी शैलीतून व्यक्त झाली आहे; पण महानुभावांच्या प्राचीन गद्यशैलीचा व म. फुल्यांच्या भाषेचा देशी अस्मितेने सशास्त्रीय पुरस्कार करणाऱ्यांच्या अपेक्षेपेक्षा ती अपेक्षा मूलतः वेगळी नाही. 'रांडव मराठी भाषा' हे प्रतिमांकन धक्कादायक वाटले, तरी अर्थपूर्णही ठरते. भाषेची एक भूमिका त्यातून सूचित होते.

भाषा ही एक प्रकारची हालचाल असते, हावभाव असतो, एक प्रकारचे ॲनिमेशन असते, एक प्रकारचा 'जेश्चर' असतो. अरूण कोलटकरांच्या एका कवितेचा विषयच भाषेच्या हालचालीचे संवेदन हा आहे :

स्टँडर्ड बॅटरीची निऑन साइन
दिसली रे दिसली
की मी झटकन तोंड फिरवतो
कारण त्यातनं MORE POWER अशी अक्षरं
वसकन बाहेर पडणार
हे मला माहीत असतं... ('ॲनिमेशन', पृष्ठ १२७)

शरीराचे अनुभव एकूणच साहित्यात उपेक्षित राहिले आहेत. शरीराची वाचा मुकीच राखण्यात आली आहे. पण शरीर किती विविध प्रकारे संवेदते, फुलते, सुकते, तळमळते, तगमगते? आपल्या भाषिक व्यवहारात भाग घेण्याचा शरीराचा अधिकार आपण मान्यच केलेला नसावा. शरीराचे संवेदन कोलटकरांनीच एका कवितेत भाषांकित केले आहे :

गरम पाण्यात ब्रश खदबळला जात असताना
एक थेंब आपल्या पोटावर पडतो
आपण काखा वर करतो
आणि हात डोक्याखाली घेऊन पाहतो एकटक
वर भरभरणाऱ्या पंख्याची गदगदणारी गदा...
ब्रश फसफसतो
काखेत खेकसतो फेसाळत छातीवर
सैरभैर होतो पोटावर लयलूट
मांडी थापटतो जांघांना ढुशा मारतो,
वस्तरा चुरचुरतो... (पृष्ठ, ९३)

शस्त्रक्रियेसाठी रुग्णालयात दाखल झालेल्या एका रुग्णाचे वर्णन या कवितेत आहे.

आपण व आपली भाषा यांत इतके एकजीव अद्वैत असते, की या गोष्टी दोन आहेत, वेगळ्या आहेत याची जाणीव क्वचितच आपणास होते. भाषेला एका अंतरावर उभे करण्याचे, तिला आपल्याकडे तिच्या परीने येऊ देण्याचे, तिचे स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व कबूल करून तिच्याशी संबंध ठेवण्याचे एक अभिनव प्रकारचे भान अरुण कोलटकरांच्या कवितांतून जाणवते. ते भाषेद्वारा व भाषेतून अस्तित्वाचे सर्जनशील संवेदन घेतात व व्यक्त करतात, एवढेच केवळ नसून ते स्वतःमार्फत भाषेलाच तिचे संवेदन घेण्याची व व्यक्त करण्याची मुभा देतात.

"चल आपण खेळू। पेटव माझी सिगरेट
पळव माझं इंजिन। फुलव माझी भाकरी
शिजव माझी डाळ। आटव माझे प्राण
उकळ माझं रक्त। वाकव माझं पोलाद
वितळ माझं सोनं। भाज माझी वीट
नाचव माझी मोहरी। जाळ माझं मढं
सोड माझे वाण। दाणादाण..."

'ही आग ही हसरी ही दुसरी' अशा निर्देशाने सुरू होणाऱ्या महानगरीय जिण्यातील दाहकता वरील शब्दांच्या जल्लोषात कोलटकर व्यक्त करतात. मात्र हा जल्लोष आगीच्या भाषेला तिच्या परीने व्यक्त करण्याचे स्वातंत्र्य दिल्यामुळे रूपास आलेला आहे. या बिंदूजवळ कवी खरे तर भाषेपासून अलिप्त होतो. आगीच्या भाषेला जाळण्याचे, पोळण्याचे, उकळण्याचे, भाजण्याचे सर्व अधिकार देऊन मोकळा होतो. कवीपेक्षा आग ही स्वतःची भाषा अधिक स्वरूपात व अधिक अर्थाने जाणते. कवी म्हणूनच

तिच्या भाषेला जल्लोष करण्याचा हक्क देऊन टाकतो. प्रत्येक संवेदन, प्रत्येक प्रतीती स्वतःची भाषा बाळगून असते; कवीची ढवळाढवळ त्या भाषेचा संकोच घडवून आणते. कोलटकरांसारखे कवी हे टाळतात. चित्रकला म्हणजे रेषेला घेऊन सहल करणे, असे पॉल क्ली या एका मॉडर्न यूरोपीय चित्रकाराने म्हटले आहे. साठोत्तरी कवितेत भाषेला घेऊन फिरायला जाणारी एक वृत्ती आहे, असे मला वाटते.

चित्र्यांच्या कवितांनी भाषेचे सार्वभौमत्व मान्य केलेले आहे. त्यामुळे चित्र्यांच्या कवितांचा भाषाविज्ञान व शैलीविज्ञान या दृष्टींनी तपशीलवार अभ्यास करणे, कवितेची भाषा म्हणजे काय हे लक्षात येण्यासाठी उद्‌बोधक ठरेल. चित्रे 'शब्दरूप आपलेपणा अस्तित्वाचा' एक सनातन व अर्थपूर्ण सत्य म्हणून स्वीकारतात ('महामंत्रोच्चार', पृष्ठ ४७), 'कॉम्प्युटराइज्ड पद्य व प्रायोगिक गद्य' हे विसाव्या शतकाचे देणे ते नाकारतात (पृष्ठ ५३). 'स्वतःच्या अंगाने गाणारी व धरलेल्या तालातून दुप्पट गतीने येणारी कविता विसरली गेली, तरी तिची भाषा लोकांचीच राहील व तिच्या सावल्या जन्मभर लोकांच्या पावलांना अडखळतील,' अशी भूमिकाही त्यांनी मांडली आहे. ['झल्लाळ' – फेब्रुवारी १९८१] ही भूमिका कविता, भाषा, समाज व समाजाचे जिणे यांच्या परस्परसंबंधाचा एक दृष्टिकोन व्यक्त करणारी आहे. 'झल्लाळ' याच कवितेत चित्र्यांचा भाषिक जल्लोषही उन्मळून आलेला आहे. अनेकांच्या तऱ्हेतऱ्हेच्या बोली चित्र्यांना ऐकू येतात. यात स्वतःमधून ऐकू येणारे बोलही आहेतच. बोलींची व भाषांची अनंत उगमस्थाने या कवीला ज्ञात होतात :

"कोण बोलतंय माझ्यातून
भिंत फोडून कोण बोलतंय
कोण बोलतंय ओसाडपणाच्या गाभाऱ्यातून
माझ्याशी कोण बोलतंय
तुझ्याशी कोण बोलतंय
तुमच्यांतून कोण बोलतंय
आणि कोण बोलतंय आपल्या सगळ्यांतून
हा सगळाच आवाज अंगावेगळा कसा
कोण बोलतंय अंगाच्या आडून
सबंध पाषाण हा अस्तित्वाचा
आणि ही शून्याची तीव्र छिन्नी
आता मी जिव्हारीच शिल्पाळतो
भाषा दगडून... ('लोट', फेब्रुवारी १९८२, पृष्ठ ९६)

– सबंध अस्तित्वाच्या पाषाणाची बोलीभाषा अवगत करण्यासाठी आपले जिव्हारच कातळशिल्प करणारा हा कवी भाषेला दगडण्याचा सायास करीत आहे. अस्तित्वाच्या सगळ्या मी व तू मधून काहीतरी बोलले जाते आहे. त्या सर्वांच्या बोलीतून आणखी कुणाची तरी भाषा मिसळलेली आहे. ही सार्वभौम भाषा अंगावेगळी आहे, ही अव्यक्ताची भाषा आहे. मनुष्य-संस्कृतीच्या समग्र अस्तित्वाची व्यक्त व अव्यक्त भाषा हीच या कवीला त्या अस्तित्वाची एकमेव विश्वसनीय खूण वाटते. भाषाविहीन अस्तित्व हे अस्तित्वातच असू शकत नाही. चित्र्यांची ही भाषिक अभिज्ञता अपूर्वच नव्हे, तर अमित अर्थपूर्णतेने प्रेरक ठरणारीही आहे. हा कवितेचाच केवळ विषय नाही, तो अस्तित्वाच्या समर्थनाचा व संवेदनाचाही विषय आहे, अशी चित्र्यांची भूमिका आहे.

"बाहेरचं जग माझ्याद्वारा वाहून जातं भाषेत" (पृष्ठ १२७) असे या कवीचे भाषेशी नाते आहे. बाह्य जग भाषेतूनच गोचर होते, इंद्रियांनाही भाषेतूनच संवेदन प्रतीत होते. रंग हा निळा आहे असे शब्द वापरल्याखेरीज निळ्या रंगाची प्रतीतीच होत नाही. कोणत्याही प्रकारच्या आपल्या संवेदनाला भाषेविना अस्तित्वच लाभत नाही. भाषेच्या अखंड प्रवाहात भिजत राहूनच आपले संवेद्य विश्व व संवेदन उभारता येते. क्षीरसागरातील शेषाच्या शीर्षावर पृथ्वी उभी आहे, ही प्राक्कथा भाषेचा क्षीरसागर मानल्यास विलक्षण अर्थपूर्ण ठरणारी आहे. भाषेच्या सार्वभौमत्वाचे व समर्थतेचे हे आणखी एक गमक होय.

चित्र्यांच्या कवितेने नवे भाषिक भान साठोत्तरी कालखंडात निर्माण केले. ते विलक्षण लक्षणीय आहे. काव्य व काव्यभाषा यांचे नवे अर्थ व संदर्भ साठोत्तरी कवितेतून सूचित झालेले आहेत. प्रमाणभाषा, पुस्तकी भाषा, बोलीभाषा, ग्रामीण भाषा, नागर भाषा, देहाची भाषा, भाषेची भाषा, भाषेची प्रकृती, भाषेची प्रकट व अप्रकट बोली यांसारख्या अनेकविध भाषाविषयांना साठोत्तरी कवितेने कमीअधिक प्रमाणात उलगडून ठेवले आहे. कवितेच्या अभ्यासकांनाच केवळ नव्हे, तर भाषाविज्ञान व शैलीविज्ञानाच्या संशोधकांनाही साठोत्तरी कवितेचा भाषिक अभ्यास उद्‌बोधक ठरेल. भाषेच्या वाटेवर साठोत्तरी कवितेने गाठलेला पल्ला अपूर्व व अफाट आहे, यांत मला तरी शंका वाटत नाही.

५) लैंगिकतेचे संवेदन

साठोत्तरी कवितेतील एक नावीन्यपूर्ण घटक म्हणजे लैंगिक संवेदन. लैंगिक संवेदन लक्षपदरी असते. त्याच्या शारीरिक व मानसिक प्रत्ययांचे स्वरूप व अर्थ अगणित प्रकारचे असू शकतात. लैंगिक संवेदन नैसर्गिक, सार्वत्रिक व सार्वकालीन असते. माणसाच्या

संवेद्य सृष्टीतील ते एक सनातन अस्तित्व असते. लैंगिक प्रवृत्ती ही सजीवांची उपजत प्रवृत्ती आहे.

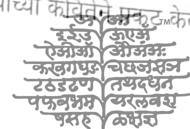
सगळ्याच प्राकृतिक गोष्टींचे माणूस आपल्या सोयीनुसार संस्कृतीकरण करीत आलेला आहे. लैंगिकता यास अपवाद नाही. संस्कृतीकरण अनेकदा विधिनिषेधांच्या वर्गीकरणाने पार पाडले जात. विधिनिषेध समाज निर्माण करतो; व्यक्ती नव्हे. मात्र त्यांना व्यक्तीची मूकसंमती आहे असे गृहीत धरले जाते. लैंगिकतेचे जाहीर प्रदर्शन, प्रकटीकरण, आविष्करण करणे, हे सामान्यतः सर्वच समाजात निषिद्ध – तावू – मानलेले आहे. स्वाभाविक स्वरूपात लैंगिकतेचे स्वाभाविक शारीरिक व मानसिक दर्शन निषिद्ध समजले जाते. शृंगार, प्रेम, प्रणयचेष्टा, लैंगिकतेची शारीरिक रूपवैशिष्ट्ये, स्त्रीचे लावण्य यांसारख्या शब्दांनी जे जे व्यक्त होते वा सूचित केले जाते, ते ते मान्य केले जाते. समाजसंमत लैंगिकतेची ही शब्दावळ व अर्थावळ म्हणजे मूळच्या प्राकृतिक लैंगिकतेचे संस्कृतीकरण होय.

साठोत्तरी कवितेच्या पहिल्या आक्रमक व संतप्त पर्वात सगळ्याच समाजसंमत विधिनिषेधांची विध्वंसक मोडतोड करण्याचा प्रयत्न करण्यात आला. यांत लैंगिकता ही समाज-निषिद्ध बाबही अंतर्भूत होती. सतीश काळसेकरांच्या पहिल्या काव्यसंग्रहाचे (१९७१) नावच *इंद्रियोपनिषद* असे आहे. दिलीप चित्र्यांच्या *ऑर्फियस* (१९६८) या कथासंग्रहातील लैंगिकतेचा आविष्कार उल्लेखनीय आहे. चंद्रकांत खोत यांच्या *उभयान्वयी अव्यय* या कादंबरीत भडक लैंगिकता समलिंगी संभोगासकट वर्णन केलेली आहे. तथापि पहिल्या तप्त प्रक्षुब्ध पर्वातील लैंगिकतेचे संवेदन हे साठोत्तरी कवितेतील ओसरते अवसान होते. मात्र दिलीप चित्र्यांच्या कवितांतून लैंगिकतेचे संवेदन एक कायमचा पण परिवर्तनशील घटक म्हणून टिकून राहिले. इतर काही कवींच्या कवितांतून प्रेमभावना, स्त्रीची रूपसंपदा, मीलन आणि विरह हे विषय येत राहिले; पण त्यांतून सांकेतिक संस्कृतीकरणाच्या कळा व अवकळा गळून पडल्या. वसंत गुर्जरांच्या कवितांतून ('गोदी' – १९६७, 'अरण्य' – १९७३, 'समुद्र' – १९७९) प्रेमभावनेचा उपरोधिक सूर प्रभावी ठरला. लैंगिकतेच्या सांस्कृतिक रूपांतराच्या वेगवेगळ्या अभिनव जाणिवा अरुण कोलटकर, भालचंद्र नेमाडे, अनिरुद्ध कुलकर्णी, चंद्रकांत पाटील, सतीश काळसेकर इत्यादींच्या काव्यातून व्यक्त झालेल्या दिसतात. प्रेमभावना व प्रेमानुभव यांच्या साठोत्तरी कविता यादेखील स्वतंत्रपणे अभ्यसनीय ठरतील. त्यातून लैंगिक प्रवृत्तींचे काही नवे पदर उलगडले जातील, असे मला वाटते.

साठोत्तरी कवितेला लैंगिक संवेदनाचे अर्थपूर्ण परिमाण दिलीप चित्र्यांच्या कवितेने बहाल केले. स्त्री किंवा स्त्रीत्व हे लैंगिक संवेदनाचे आवाहक व आव्हानात्मक असे एक कायमचे गूढ गंगोत्रीस्थान आहे. त्याच्या अभिनव कळा पु.शि. रेग्यांच्या कवितेने पूर्वी रूपास आणल्या. एका दृष्टीने मराठी कवितेतील एक प्रकारचे अभिजात लैंगिक संवेदन व आविष्करण असे रेग्यांच्या कवितेचे वर्णन करता येईल. पण ते प्राधान्याने प्रकृतीचे संस्कृतीकरणच होते. चित्र्यांच्या कवितांतून लैंगिक संवेदनाची संस्कृती प्रकृतीकरणाच्या दिशेने वाटचाल करताना दिसते. चित्र्यांची प्रेमकविता अशी फारशी व फारशी मोठी नाही. पण स्त्रीविषयक जाणिवांच्या त्यांच्या कवितांतून लैंगिकतेचे प्राकृतिक भाव प्रकट झाल्याखेरीज राहात नाहीत. *एकूण कविता १* मधील 'पे शिऑन लीऑन', 'लेदा', 'लॉरा', 'एक उंच रूमेनियन मुलगी', सलमा, झेबुन्निसा या कवितांमधून स्त्रियांचे दर्शन लैंगिक प्राकृतिक अनुभवांसकट ते घडवितात असे दिसून येईल.

चित्र्यांच्या सर्जनशील अस्तित्वभावातील एक अंगभूत घटक म्हणून लैंगिकता स्थिर झालेली दिसते. स्त्रीपुरुषनात्यातील वास्तव लैंगिकतेच्या एका व्यापक भानातून समजावून घेण्याची व व्यक्त करण्याची त्यांची वृत्ती आहे. आपल्या एकूणच संवेद्य विश्वाचा एक अविभाज्य घटक म्हणूनच ते लैंगिकतेकडे बघतात. लैंगिकता ही संवेद्य विश्वातून बेटासारखी ते अलग करीत नाहीत. त्यांच्या अनुभवविषयांतून लैंगिक इंद्रिये, कृती, क्रीडा, वासना, अविचार व अनाचार, लैंगिक भाषा यांचा सरळ व प्रतिमात्मक आविष्कार एक प्रकारच्या सहजतेने होत राहतो. निषिद्ध मानली गेलेली नामे, विशेषणे, क्रियाविशेषणे व क्रियापदे त्यांच्या कवितांतून आवेगाने व अटळतेने स्थानापन्न होतात. लैंगिकतेची भाषा चित्र्यांना पवित्र व प्रभावी वाटते. ही भाषा खरे तर लैंगिकतेच्या प्रमाथी, प्रक्षुब्ध व अनावर स्वरूपाची व ऊर्मीची तेवढीच प्रभावी, प्रक्षुब्ध व अनावर अक्षरलिपी असते. आणि भाषेचे कोणतेही समर्थ रूप चित्रे निषिद्ध व त्याज्य मानावयास तयार नसतात. भाषा ही सार्वभौम असते व ती अस्तित्वभानाचे अंकन करण्यासाठीच अवतरलेली असते, अशी या कवीची श्रद्धा आहे. या तिच्या अवतारकार्यात आड येणाऱ्या कोणत्याही सांस्कृतिक विधिनिषेधांची बंधने चित्रे मान्य करीत नाहीत. लैंगिक संवेदन हे चित्र्यांच्या कवितेचा एक विषय असेल, साध्य असेल; पण त्याहीपेक्षा त्या संवेदनाची भाषा ही त्यांना कवितेची एक समर्थ भाषा म्हणून अधिक महत्त्वाची वाटते.

साठोत्तरी कवितेतील लैंगिक संवेदन व त्याची भाषा यांचे एक उन्नत व प्रभावी स्वरूप चित्र्यांच्या कवितेने प्रकट केले आहे.





अनुक्रमणिका

त्याचे अनुकरण करण्याचा मोह होणेही कदाचित् स्वाभाविक ठरेल. पण ह्यात धोकाही आहे. चित्र्यांचे लैंगिक संवेदन व प्रतिमांकन एका व्यापक सर्जनशील आत्मभानाचा घटक आहे. त्या प्रकारचे व्यापक सर्जनशील आत्मभान असणे, ही अनुकरणाची अट आहे. ही अट पाळूनच साठोत्तरी कवितेतील या वैशिष्ट्यपूर्ण घटकाचा विकास-विस्तार यापुढील काळात करता येईल. लैंगिक शिक्षण, लैंगिक प्रबोधन आणि लैंगिक स्वातंत्र्य यांच्या दिशांनी वाटचाल करणाऱ्या आधुनिक समाजाला साठोत्तरी कवितेने लैंगिकतेचे एक नवे सर्जनशील व सांस्कृतिक रूप दाखविले आहे. लैंगिक जाणिवांना नव्या अर्थपूर्णतेने प्रतिमांकित केले आहे. सजीवांच्या एका मूलभूत आणि प्रभावी प्रवृत्तीची एक नवी भाषा सादर केली आहे. त्या रूपात आपल्या जाणिवांची संपदाही आहे आणि विलक्षण विकसनक्षमता आहे. साठोत्तरी कवितेचे हे योगदान मला महत्त्वाचे व अभ्यसनीय वाटते.

"संभोग ही एक साखळी असते सुहास
ओठांची डोळ्यांची
हातांची पायांची
इंद्रियांची
जन्माची आणि मृत्यूची
आयुष्य हाही एक संभोग असतो सुहास
फसलेल्यांचा आणि जेत्यांचा
मात्र त्यांना एकमेकांबरोबर झोपता येत नाही"
(तुलसी परब, *हिल्लोळ*, पृष्ठ ३६)

तुळसी परबांच्या या संभोगविषयक संवेदनाचे विस्तारित अर्थ किती प्रत्ययकारी आहेत? लैंगिकतेचे संवेदन या प्रकारच्या विस्तरणशील रूपात साठोत्तरी कवितेत आले आहे. 'महामंत्रोच्चार' या दीर्घ कवितेत चित्र्यांच्या संवेद्य अस्तित्वविश्वाचा विस्तृत पैस उलगडलेला आहे. त्यात प्रत्यक्ष संभोगसंबंधाचे एक अकरा चरणांचे दालनही आहे (पृष्ठ ५०). "ब्लँकेटात नागडे आपण एकमेकांना कवटाळतो" अशा चरणाने हा भाग सुरू होतो आणि 'परस्परांना कुस्करून परस्परांमध्ये गाडून टाकत...' अशा ओळीने संपतो. एक प्रकारची स्वाभाविकता व सरलता या भागातून प्रत्ययास येते हे महत्त्वाचे!

"सरेपर्यंत संभोग किमया देह पकडीतला
निरास होईतो सत्य, भिरभिरता भ्रम माध्यातला
चढे माझ्या पिसाट, पाशवी... चढेल वृत्तीला..."

अशा वर्णनाने अनिरूद्ध कुलकर्णी यांची 'प्रामाणिक सरडा' ही कविता सुरू होते (*डिसेंबर आणि इतर कविता*, पृष्ठ १२१) माध्यातील पाशवी, पिसाट, भिरभिरता भ्रम, देहाच्या पकडीमधील सरेपर्यंतचा संभोग, चढेल वृत्ती ही सर्व शब्दकळा व अर्थकळा लैंगिक संवेदनाची निदर्शक आहे. जमिनीत रुतवलेल्या फाळाची प्रतिमाही साठोत्तरी कवितेत अनेकदा प्रकटते. सांस्कृतिक सोवळेपणाच्या कल्पना प्रत्यक्ष समाजातही क्षीण होताना दिसतात. लैंगिकतेचे भावनिक व शारीरिक संवेदन, स्त्रीत्व व पुरुषत्व यांच्यातील सर्जनशील नात्याचे भान या गोष्टींनी विषय व भाषा या दोहोंचे स्वरूप समाजात घडवीत आणलेले असते. या बाबींकडे एका निकोप, प्राकृतिक, जैविक दृष्टीने पाहता येणे, हाही विद्यमान विज्ञानयुगाचा एक अटळ प्रभाव आहे. कोणताही समाज व त्याचे कवी या प्रभावापासून अलिप्त राहू शकत नाही. लैंगिकतेचे संवेदन ही साठोत्तरी काव्यातील कालोचित बाब आहे. आणि साठोत्तरी कवींच्या फक्त भाषिक जाणिवांचेही ते प्रतीक आहे, असे मला वाटते. लैंगिकतेची रूपे व भाषा यापुढे कुठल्याच सर्जनशील साहित्यात टाळता येणार नाहीत; त्यातील अस्सल व नक्कल यांचा विवेक अगदी सामान्य वाचकालाही करता येईल, असे मला वाटते.

६) कठीण कवितांची समस्या

साठोत्तरी कवितेत कठीण (डिफिकल्ट) कविता आहेत, तथापि सर्वच साठोत्तरी कविता कठीण आहे, असे म्हणणे म्हणजे वस्तुस्थितीचा विपर्यास करणे किंवा तिच्याविषयी अज्ञान प्रकट करणे ठरेल. साठोत्तरीतील काव्याचे धुरिणत्व करणारे दिलीप चित्रे तथा अरूण कोलटकर यांच्या काही कविता कठीण आहेत हे खरे; पण नारायण सुर्वे हेही साठोत्तरी काव्याचे धुरीण आहेत. मात्र त्यांची कविता कठीण नाही. नवकाव्याच्या काळात कठीण कवितेची चर्चा झाली; पण त्या चर्चेमुळे नवकाव्यातील कठीणता सोपी वा सुबोध झाली असा निष्कर्ष काढता येईलसे वाटत नाही. केशवसुती कवितेच्या संदर्भात बिंदुस्रावी कविता, रोगट मनोवृत्तीची कविता म्हणून नव्या कवितेचे कवितापणच शंकास्पद करण्यात आले. ती वा तत्कालीन समस्या अतिसुबोध काव्याची समस्या असावी, असेही आज वाटून जाते. भाव:स्थितीच्या धूसर अभिव्यक्ती कवितेत नवकाव्याच्या कालखंडातच कठीणतेचा प्रश्न पुढे करीत होत्या. मध्ययुगीन पंडिती कविता ज्या वाचकांसाठी लिहिली गेली, किंवा मोरोपंताची काही रचना ज्यांच्यासाठी होती, त्या त्या वाचकांना, खरे तर, संस्कृत काव्याच्या तुलनेने पंडिती कविता फारच सोपी व सरळ वाटणे अपरिहार्य होते. मराठी

काव्यपरंपरा सातशे वर्षांची आहे व तिच्यातील परिवर्तनाच्या प्रत्येक कालखंडात कठीण व सोप्या कवितेची समस्या निर्माण झालेली आहे. किंबहुना असेही म्हणता येईल की, काव्यातील खऱ्याखुऱ्या परिवर्तनाचे एक व्यवच्छेदक लक्षण म्हणजे कठीण वा सोप्या कवितेची समस्या! मात्र दुर्बोधता हेच काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे, या विधानात खणखणीत आवाज असला, तरी अर्थाचा मात्र खडखडाट आहे, असे मला वाटते. साठोत्तरी कवितेने कठीण कवितेचा प्रश्न उपस्थित केला, याचा अर्थ तिने मराठी काव्यपरंपरेत मौलिक परिवर्तन घडवून आणले, असाही होऊ शकतो.

कठीण कवितेच्या संदर्भात तात्त्विक विवेचनापेक्षा कठीण मानल्या गेलेल्या कवितांच्या सूक्ष्म विश्लेषणाचाच अधिक उपयोग आहे असे मला वाटते. अर्थात यासाठी मी आता करतो आहे, ते निबंधवाचनही उपयोगी पडणारे नाहीच, हे उघड आहे. हे एकदा मान्य करून आणि या निबंधवाचनाच्या गर्दीच्या उपक्रमाचे भान राखून कठीणतेच्या काही बाजू दिग्दर्शित करण्याचा प्रयत्न मी करीत आहे.

एक म्हणजे कवितेतील कठीणता म्हणजे सरळ सरळ अनेकार्थकता हे म्हणणे यथार्थ नसावे, असे मला वाटते. 'मरणात खरोखर जग जगते' ही काव्यपंक्तीदेखील अनेकार्थक आहे; पण ती दुर्बोध वा कठीण आहे, असे आपण मानत नाही. कठीणता ही खरे तर एकार्थकतेच्या बोधाशी निगडित असते. अनेक अर्थ निर्माण करण्यासाठी कविता निर्माण होत नाही; तर ती एकमेवाद्वितीय अर्थाच्या शोधात निघालेली असते. एकार्थकता म्हणजे वाच्यार्थ, लक्षणार्थ किंवा व्यंजनार्थ यांपैकी काहीही असू शकते पण ती त्यापैकी एकाच अर्थाची निदर्शक ठरते. चांगली कविता वाचकपरत्वे विविध रीतींनी अनेकार्थक ठरत असली, तरी तिच्या चांगुलपणाचे लक्षण वाचकपरत्वे समजलेल्या तिच्या एकमेव अर्थातच दडलेले असते. 'बेहद नाममात्र घोडा' माझ्यापुरता अनेकार्थक ठरला, तरी त्याचा एकमेव अर्थ काय या प्रश्नामुळे मला तो कठीण वाटू लागतो.

कवितेतील कठीणतेचे दुसरे एक स्वरूप म्हणजे कविता भावणे व समजणे या दोन प्रत्ययांत पडणारे अंतर किंवा ठाण मांडणारा अंतराय, हे होय. कवितेच्या भावप्रचितीला रूढ भाषिक रीतीने सुबोधपणे व्यक्त करता येणे म्हणजे समजणे, असे सामान्यपणे म्हणता येईल. कविता आपल्या भाषेत समजावून घेता आली नाही, की ती कठीण आहे असे आपण समजतो. आणि आपली भाषा ही, विचार करण्याच्या व ते व्यक्त करण्याच्या आपल्या सवयींवर अवलंबून असते. कविता जो अनुभव देते, त्याची भाषा व ती घेण्याची कवीची सवय यांचे स्वरूप आपल्या भाषिक व वैचारिक सवयींपेक्षा वेगळे ठरते.

कवितेचा अवतार भावप्रचितीपुरताच असतो. कविता भोगायची असते, भागायची नसते असा एक विचार पुढे केला जातो. या अलंकारिक विधानात झटपट हजरजबाबीपणा आहे व त्यामुळे कठीण कवितेचा प्रश्न किती झटकन् सुटला, असा एक भ्रामक दिलासाही आहे. एकतर भोगणे व भागणे यांचे वाच्यार्थ व व्यंजनार्थ लक्षात घेऊनही भोगणे हे भागण्यापेक्षा सोपे सुबोध ठरणे वा ठरवणे कठीण दिसते. शिवाय भोगायचे व भागायचे ते काय, कुणी व कशासाठी हेही प्रश्न इथे उपस्थित होतात. शिवाय भोगण्यात एक प्रकारच्या अंतिमतेचा, पूर्णत्वाचा प्रत्यय हमखास येतो, असेही निर्विवादपणे सांगणे शक्य नसते. खरे तर कवितेचे भावणे हे एकाच वेळी घडून आलेले अंशतः भोगणे व अंशतः भागणे असते. आणि या प्रचितीजवळ व प्रचितीपुरतेच थांबणे कुठल्याही भोगी व भागी वाचकाला मुळातच कबूल नसते. पण एवढेच नाही. कवितेच्या संदर्भातील भोगणे व भागणे या द्वैतकल्पनेतूनच काव्याची एक स्वायत्ततावादी भूमिका सूचित होते. कविता ही एक वस्तू आहे, तिच्याकडे तिच्यापुरतेच जेवढे बघता येईल तेवढेच पहावे व जेवढे दिसेल त्यातच समाधान मानावे, अशी ही भूमिका आहे. कविता ही एक कलात्मक मृत्पात्र आहे, ते एक चित्र आहे, ती एक सुंदर स्मारक वास्तू आहे, म्हणून तिला पाहणे एवढेच आपले काम आणि तेच तिचे अवतारकार्य. तिच्या बाबतीत आकलनाची दृक्प्रत्ययाखेरीजची इतर साधने वा परिमाणे वापरण्याची आवश्यकता नाही. साठोत्तरी कवितेत कठीणता आहेच; पण या कठीणतेने स्वायत्ततावादी भूमिकेचे समर्थन करण्याचा वा पुरस्कार करण्याचा तिचा मानस आहे, असे वाटत नाही. मुळात कोणताही कवी फक्त भावप्रचिती देण्यासाठी व समजण्यात अंतराय निर्माण करण्यासाठी कविता लिहीतच नाही. कठीण कवितेची स्पृहा वाचकवर्गात असते व म्हणून त्यांच्यासाठी तशी कविता निर्माण केली जाते, हेही खरे नाही. कठीणता ही काहीशा अपरिहार्यतेने व अनपेक्षितपणे निर्माण होत असते. साठोत्तरी कवितेतील कठीणतेची ही बाजूही आपण लक्षात घेतली पाहिजे, असे मला वाटते.

संदिग्धता वा धूसरता हा एक मानवी मनाला सतत मोह घालणारा अनुभव आहे. म्हणूनच ग्रेससारख्या कवीच्या धूसर कवितेचा मोह सर्वांनाच आवरता येत नाही. संदिग्धता व धूसरता यांचे, अवगत असेल त्या माध्यमातून अंकन करण्याची एक नैसर्गिक प्रवृत्ती सार्वत्रिक आहे. भाषा हे माध्यम काहीतरी सांगण्यासाठी नसून काहीतरी लपविण्यासाठीच असते, अशीही





एक विरचनावादी उपपत्ती (थिअरी ऑफ डीकन्स्ट्रक्शन) अलीकडे प्रसृत झालेली दिसते. कलेचा किंवा कवितेचा विषय म्हणून जेव्हा धूसरता वा संदिग्धता उभी राहते, त्यावेळी त्या धूसरतेचे किंवा संदिग्धतेचे खरेखुरे रूप पकडण्याचाच प्रयत्न कलावंत किंवा कवी करू बघतो. धूसरतेचा विषय समजणे खरे तर कठीण ठरते व त्या विषयाचाच मागमूस काढण्याचा कवितेचा हेतू असतो. एवढे करूनही धूसरता पूर्णपणे प्रकाशित होईलच याची खात्री देता येत नाही. ही गोष्ट प्रत्यक्षातही अशीच घडते. पांढराशुभ्र, कमालीचा रेखीव, नाजुक, मुलायम मयूर पाहून आपण जे अनुभवतो, ते किती धूसर असते? एकदा एका अप्रतिम लावण्यवतीचे अस्फुटसे रूपदर्शन एका अत्याधुनिक सलूनमध्ये सौ. जाधवांना घडले. एक स्त्री असूनही त्या दर्शनाने त्या कमालीच्या भारावून गेल्या. त्यांनी खूप शब्द उधळले; पण तरीही त्यांचेही समाधान झाले नाही आणि माझे तर मुळीच नाही. धूसरतेचा नेमका आशयविषय उलगडत नाही, तोपर्यंत चंद्रमाधवीचे प्रदेश विशिष्ट अर्थाने कठीण कविता ठरतात. पण ही कठीणता केवळ काव्यसापेक्ष नाही हे आपण विसरता कामा नये.

साठोत्तरी कवितेतील कठीणतेला भाषिक संकेतांची मोडतोड, आशयातील व्यामिश्रता, संवेदनांची सौंदर्यभूषा, दिवास्वप्नशीलता (फँटसी), आत्मप्रत्ययाचे स्वयंचलित प्रक्षेपण, निर्देशबहुलता, अनावर कल्पनाशक्ती, अस्तित्वाचे संकरित भान यांसारख्या इतरही बाजू आहेतच. पण अशा विविध प्रकारच्या कठीण स्थळांचा तपशीलवार अभ्यास करून विल्यम एम्पसनच्या *सेव्हन टाइप्स ऑफ अँबिग्युइटी* सारखा परामर्श घेणे आवश्यक आहे. आपल्या कवितांच्या विश्लेषणातूनच कठीणतेच्या आपल्या कल्पना व त्यांवरील उपाययोजना शोधून काढणे उचित ठरेल.

साठोत्तरी कविता अखंडपणे वाहणारा प्रवाह आहे व म्हणून त्याची गंगोत्री, गंगाप्रदेश व गंगासागर या अवस्था सतत वेडीवाकडी वळणे सामावणाऱ्या आहेत, हे विसरता कामा नये. संतप्त पिढीने व त्यांच्या आक्रमक अनियतकालिकीय काव्यप्रकाशनांनी साठोत्तरी कवितेचा प्रारंभ झाला असला, तरी तो प्रारंभ म्हणजे तिचे संपूर्ण स्वरूप नव्हे. संतप्त पिढीचे सर्वंकष पाखंड हे साठोत्तरी काव्याचे एकमेव व अचल स्वरूप नव्हे. *कवितेनंतरच्या कविता* (१९७८) आणि *एकूण कविता १* (१९९२) या चित्र्यांच्या दोन काव्य-संग्रहांतील कवितांत प्रवाही परिवर्तनशीलता जाणवल्याखेरीज राहात नाही. तीच गोष्ट संतप्त पिढीतील भालचंद्र नेमाडे, अनिरुद्ध कुलकर्णी, सतीश काळसेकर, वसंत गुर्जर, चंद्रकांत पाटील, तुलसी परब, नामदेव ढसाळ, राजा ढाले यांसारख्या कवींच्या निर्मितीमधूनही स्पष्ट होते. माझी प्रत्येक कविता म्हणजे एक नवा प्रयोग असतो, असे सांगणाऱ्या अरुण कोलटकरांचा दुसरा काव्यसंग्रह आलेलाच नाही. साठोत्तरी कविताचा पाखंडकालीन पहिला एल्गार संपून गेला आहे. त्यातील आशय-अभिव्यक्तीचे विध्वंसक आक्रमक पवित्रे इतिहासजमा झाले आहेत. अकविता म्हणून शिक्कामोर्तब झालेली संतप्त पिढीने निर्माण केलेली सर्वंकष पाखंडी रचना म्हणजेच केवळ साठोत्तरी कविता नव्हे. अकवितेकडून कवितेकडे वळणे या कवितेला व कवींना टाळता आलेले नाही. कठीणता हीदेखील साठोत्तरी कवितेत एकाच एका प्रकारची उरलेली नाही. साठोत्तरी कवितेच्या बदलत्या प्रवाहाबरोबरच तिच्यातील कठीणतेचे स्वरूपही अटळपणे बदलत गेले आहे. ते कसकसे बदलत गेले हा एक स्वतंत्र व सूक्ष्म अभ्यासाचा विषय आहे.

सांस्कृतिक पर्यावरणाची एक विशिष्ट पार्श्वभूमी साठोत्तरी कवितेला व म्हणून तिच्यातील काठिण्यालाही आहे. आधुनिक महानगरीय परिसर, बदलती सामाजिक-ग्रामीण मूल्ये, परंपरेचे स्वतंत्र व्यक्तिकेंद्रित व समूहकेंद्रित भान, वैज्ञानिक प्रबोधन, समाजवैज्ञानिक जाणिवा आणि पश्चिमी संस्कृतीचा विनिमयप्रचुर संपर्क यांसारख्या घटकांचा साठोत्तरी संवेदनशीलतेवर मोठाच प्रभाव उमटलेला आहे. साठोत्तरी काळातील सर्वच क्षेत्रांतील सर्जनशील मने एका पाखंडचौकटीतून स्वतःला, समाजाला व कवितेलाही नव्या श्रद्धेयाच्या चौकटीत नेण्याचा कळकळीने व गांभीर्यपूर्वक सायास करीत आहेत. साठोत्तरी काळाइतका सर्वंकष मूल्यसंभ्रमाचा जीवघेणा कालखंड मनुष्य संस्कृतीच्या इतिहासात क्वचितच निर्माण झाला असेल. विसाव्या शतकाच्या दुःखाच्या पिसाऱ्याचा भार सोसत थयथय नर्तन करू पाहणाऱ्या त्या निळ्या मयूराची वेदना शब्दातीत आहे.

चित्र्यांनी यूरोपीय श्रेष्ठ कवींचा उत्स्फूर्त परिचय त्यांच्या पिढीला सादर केला. साठोत्तरी कवींनी यूरोपीय वारसाही मराठी वारशाप्रमाणेच पण आत्मशोधार्थच स्वीकारला, यात बिचकून जाण्याचे कारण नाही. टी.एस्. एलियटसारख्या श्रेष्ठ कवीलाही स्वतःचा इंग्रजी काव्याचा वारसा अवहेरून फ्रेंच कवितेकडे आत्मशोधार्थ व आत्माविष्कारार्थ वळावे लागले होते. साठोत्तरी कविता व तिच्यातील कठीणता ही यूरोपीय काव्यकल्पनांच्या बौद्धिक प्रभावातून व अनुकरणातून निर्माण झाली आहे, हे म्हणणे म्हणजे साठोत्तरी सांस्कृतिक पर्यावरण व त्यात धडपडणारे सर्जनशील कविमन यांच्याविषयी अज्ञान दाखवणे किंवा यांच्याकडे विपर्यस्तपणे पाहणे ठरेल, असे मला वाटते. बौद्धिक अनुवादातून

साठोत्तरी काव्यासारखी श्रेष्ठ कविता कधीही निर्माण होणे शक्य नाही, हे वेगळे सांगण्याची गरज नाही.

आधुनिक सामाजिक व भौतिक विज्ञानांनी उघड केलेली जाणिवांच्या बोध-प्रबोधनाची साधने साठोत्तरी कवितेने झिडकारणे शक्य नव्हते. दलित-ग्रामीण-मध्यमवर्गीय कविमनांनी या वैज्ञानिक प्रबोधनाचा प्रत्ययकारी आविष्कार घडविला आहे. भाषाविज्ञान, शैलीविज्ञान, संज्ञाप्रवाह, कल्पनाशक्तीची मानसशास्त्रीय व तत्त्वज्ञानीय मीमांसा, समाजशास्त्र, कामशास्त्र, राजकीय व तात्त्विक विचारप्रणाल्या इत्यादींच्या जाणीवगर्भ अनुभूतींचा आविष्कार साठोत्तरी कवितांतून झालेला आहे. यातून अस्तित्वभानाची सांकेतिक रूपे कशी प्रकट होणार? सुबोधतेचा सूर्य या शतकाच्या उत्तरार्धात हळूहळू अस्तंगतच होत गेला. जाणिवांच्या नेणीवेतील पातळ्या सर्जनशील मने उलगडू लागली. जीवतत्त्व साकार होते, अवयव संपादून अवयवी बनते हे ठीकच, पण साठोत्तरी सर्जनशील मने या अवयवीकरणापूर्वीची जीवस्थिती न्याहाळू लागली. जे उघडपणे दिसते वा समजू शकते, त्याबरोबरच जे उघडपणे दिसत नाही पण असते आणि जे उघडपणे समजत नाही पण समजू शकते, ते पाहण्याचा व समजून घेण्याचा प्रयत्न सर्जनशील मने करू लागली. खरे तर दुर्बोधतेच्या कांतारातील कंटाळवाणी व जीवघेणी वाटचाल साठोत्तरी काळातील सर्वच माणसांच्या वाट्यास आलेली आहे. पण सामान्य माणसाला तिच्यातच शोधाशोध करण्याइतकी उसंत नाही व गरजही नाही. सर्जनशील मनांना ही गरज अव्हेरता येणे शक्य नाही. सुखद जीवनभ्रमात जगणे आवश्यक असते व त्यात अनैसर्गिक ठरेल असे काही नाही. परंतु कलावंत व कवी अशा सुबोध आभासात मश्गूल होतीलच असे नाही. साठोत्तरी कवितेच्या वाट्यास जे सांस्कृतिक पर्यावरण आले, त्या पर्यावरणाशी एक सर्जनशील नाते बांधणे अपरिहार्य होते. त्या कवितेचे स्वरूप तिच्यातील कठीणतेसकट या सांस्कृतिक नात्याचा आविष्कार आहे.

कठीणतेचा अडथळा दूर करण्यासाठी टी.एस्. एलियटने एक उपाय सुचविला आहे. कवितेला सर्वस्वाने शरण गेल्याखेरीज तिच्याबद्दल काहीही समीक्षा करणे उचित नाही, असे त्याचे म्हणणे आहे. तथाकथित कठीण कवितेच्या अंतर्यामी पोहोचताना तीन अवस्थांतून जाणे किंवा जाण्याची तयारी दाखवणे आवश्यक असते. पहिली अवस्था स्तिमित होण्याची, गोंधळून जाण्याची. दुसरी अवस्था स्वतःला सावरण्याची, कवितेचा एखादा पदर हुडकण्याची. आणि तिसरी अवस्था कवितेबद्दल काहीतरी सयुक्तिकपणे व सुबोध रीतीने सांगण्याची. पण तत्पूर्वी कवितेला अनन्य श्रद्धेने शरण जाणे ही अट असते. या अवस्थांतून जाणे म्हणजे विजेच्या पाळण्यातून तिसऱ्या मजल्यावर पोहोचणे नव्हे हे उघड आहे. यासाठी बीज, पाळणा व पाळण्याचा मार्ग आपणच सायासपूर्वक निर्माण करावा लागतो.

साठोत्तरी कवितेतील विविध प्रकारची कठीणता पार करण्यासाठी हा पश्चिमी अनुभव आधारभूत मानण्यास आपली हरकत आहे काय? चित्रकला ही ऐदी अभिजनांच्या गृहशोभनासाठी निर्माण झालेली नाही, असे या शतकातील सर्वश्रेष्ठ चित्रकार पिकासो याने म्हटले आहे. काव्यकला हीदेखील एक शोभनकला (डेकोरेटिव्ह आर्ट) आहे, असे समजणे कितपत उचित ठरेल?

७) मंचीय कविता

मंचीय कविता ही एक कल्पना साठोत्तरी कवितेतून पुढे आली आहे. पण ती आपण समजतो तितकी नवीन नाही. नेवाश्याला खांबाला टेकून ज्ञानेश्वरीचे निरूपण करणारे ज्ञानेश्वर हे आद्य मंचकीय महाकवी होत. आजकाल आपण जे काव्यवाचनाचे व काव्यगायनाचे कार्यक्रम करतो, त्यांच्या पार्श्वभूमीवर ज्ञानेश्वरांचे असे चित्र लावणेच अधिक अर्थपूर्ण ठरावे!

"कोण सांगायास। गेले होते देशोदेश
वाऱ्याहाती नेले माप। सखा माझा विश्वंभर"

असे जेव्हा तुकोबा म्हणतात, तेव्हा वाऱ्याहाती माप देण्यासाठी ते सामान्यांच्या गर्दीपुढे अभंग वाचूनच दाखवत असले पाहिजेत, हे उघडच आहे. रयतेच्या भर प्रांगणात फड गाजविणाऱ्या मराठी शाहिरांची परंपरा 'मराठी शायरी'चे पुरस्कर्ते आजही पुढे चालवीत आहेत.

केशवसुत, मर्ढेकर, दिलीप चित्रे, अरुण कोलटकर, ग्रेस हे कवी कधी मंचावर आले नाहीत; पण याचा अर्थ त्यांची कविता मंचावर येणारीच नाही, असा दावा करता येणार नाही. पु.ल. देशपांड्यांसारख्या रसिकांनी तिला मंचीय योग्यता आहे, हेही दाखवून दिले आहे.

पण मंच कायम असला, तरी मंचपरिसर मात्र साठोत्तरी कवितेने विस्तृत केला आहे असे म्हटले पाहिजे. नारायण सुर्वे हजारो श्रोत्यांना कवितांनी भारून टाकतात. गझलसम्राट सुरेश भट त्यांना बेभान करू शकतात. अशोक नायगावकर, इंद्रजित भालेराव ही नव्या दमाची मंडळी अशीच मंच गाजविणारी!

पण मंचीय कवितेचा संकोच मात्र साठोत्तरी कवितेने केला नाही. चित्रे हेदेखील हजारो श्रोत्यांना खिळवून ठेवू शकतात. चांगली कविता ही चांगली मंचीय कविता असू शकते. मात्र

मंचावर यशस्वी ठरणारी सगळीच कविता चांगली असते असे नव्हे. रंगमंच हा भिन्नरुची लोकांसाठी असतो. काव्यमंच यास अपवाद नाही. आणि कोणताही मंच चांगल्या कवितेला वाईट ठरवण्याइतका प्रभावी नसतो. मंचीय असा कवितेचा प्रकार असतो, असे मला वाटत नाही; तो प्रयोगाचा (परफॉर्मन्सचा) प्रकार असतो. समाजवादी, साम्यवादी कलापथकांनी सगळ्या प्रकारच्या काव्यरचनांचे प्रयोग केल्याचे दिसून येते. कविता ही कवितेसाठीच लिहिली जाते; कोणत्याही मंचासाठी नाही. आपण एखाद्या मंचासाठी आहोत, असे कोणताच कवी कवी म्हणून व कोणतीच कविता कविता म्हणून दावा करणार नाही.

कवितेच्या लोकाभिमुखतेचे आणि लोकांच्या अंतर्मुखतेचे मंचीय कविता हे एक मिश्र गमक असते. साठोत्तरी कविता लोकाभिमुख नाही आणि अंतर्मुखही नाही असे कसे म्हणणार? म्हणून ती आणि मंचीय कविता यात काहीतरी विरोध आहे, असे मानण्याचे कारण नाही, असे मला वाटते.

८) लोकगीतांचा वारसा

साठोत्तरी कवितेत लोकजीवनातील काव्यात्म प्रवृत्तीसंबंधी नवे भानही निर्माण झाल्याचे दिसून येते. गाणे व गुणगुणणे ही माणसाची नैसर्गिक व सार्वत्रिक प्रवृत्ती आहे. समाजाच्या वाङ्मयीन संस्कृतीत याच प्रवृत्तीचा प्रमाणभाषेत आविष्कार होत असतो व त्या आविष्काराला काव्य म्हणून ओळखले जाते. अशा काव्याची विशिष्ट परंपराही निर्माण होते. या प्रमाणभाषेतील काव्यपरंपरेशी समांतर अशी लोकजीवनातील दुसरी एक काव्यपरंपरा असते. ती लोकगीते म्हणून सामान्यतः ओळखली जाते. प्रमाणभाषेतील आविष्कारविषयक रूढ होत जाणारे संकेत व कल्पना म्हणजे समाजाच्या मूळ काव्यात्म प्रवृत्तीचे एक प्रकारे घडून येणारे संस्कृतीकरण असते. या संस्कृतीकरणात समाजाच्या प्रभावी वर्गाचे – अभिजनांचे – प्रतिबिंब उमटणे अपरिहार्य असते. लोकगीते ही अशा अभिजनवर्गीय प्रभावापासून मुक्त असतात. लोकांना जे जे काही गुणगुणावेसे वाटते, म्हणावे वाटते, गावेसे वाटते आणि ज्या ज्या चालींनी, तालांनी, लयींनी, शब्दांनी व शब्दबंधांनी ते ते गावे-गुणगुणावे वाटते, ते ते सर्व त्या त्या तालासुरांत व्यक्त करण्याची मोकळीक लोकांना असते. या संदर्भातील संकेत व कल्पना यांचे वाढत जाणारे दडपण जसे अभिजनवर्गीय कवींवर असते, त्या प्रकारचे दडपण लोक व लोकगीते यांवर नसते. आपल्या नैसर्गिक व सांस्कृतिक पर्यावरणाशी एक प्रकारच्या प्राकृतिक वृत्तीने समरस होण्याची व त्यातून आपल्या भावप्रत्ययाची तशीच प्रकृतिरम्य गीते गाण्याची मुभा लोकगीतांच्या कर्त्यांना व त्यांचा स्वीकार करणाऱ्या लोकांना असते. अशा लोकजीवनातील कवितेला व रसिकतेला जाणीवपूर्वक सामोरे जाण्याची दृष्टी साठोत्तरी कवितेतून प्रकट झाल्याचे दिसते.

साठोत्तरी कालखंडात काव्यक्षेत्रातीलच केवळ नव्हे, तर एकूणच साहित्यक्षेत्रातील मध्यमवर्गीय मक्तेदारी हळूहळू संपुष्टात येत गेली. म्हणजे दलित, ग्रामीण वर्गातून सर्जनाच्या प्रवृत्ती बळावत गेल्या. मध्यमवर्गीय संवेदनशीलतेला महानगरीय वास्तवाने सर्जनाच्या नव्या वाटांनी जवळजवळ फरफटतच नेले, असे म्हटले पाहिजे. चित्रे, कोलटकरादी कवी तर सोडाच; पण नारायण सुर्वे, ढसाळ यांच्यासारखे कवीदेखील महानगरीय पर्यावरणातूनच घडले, असे म्हणावे लागेल. साठोत्तरी काव्यात विद्रोहाच्या सत्त्वधारेला दोन दिशा प्राप्त झाल्या : एक दिशा चित्र्यांच्या कवितेने स्वीकारली व दुसरी सुर्वे-ढसाळांच्या काव्याने पतकरली. विद्रोहाच्या या दुहेरी सत्त्वधारेला मुख्यतः नव्या औद्योगिक महानगरीय पर्यावरणाची सांस्कृतिक पार्श्वभूमी होती.

पण या महानगरीय प्रभावक्षेत्राच्या बाहेर असलेली एक संवेदनशीलता जागी होत गेली होती. तिची पार्श्वभूमी लोकजीवनाच्या पर्यावरणात होती. लोकांच्या भौतिक वारशाची ही गीतसंस्कृती होती. दलित, ग्रामीण परिसरातून वाढलेली व पुढे आलेली सर्जनशील मने त्या गीतसंस्कृतीशी परिचित होती. नामदेव ढसाळ, नारायण सुर्वे, ना.धों. महानोर, भालचंद्र नेमाडे, ग्रेस इत्यादींच्या निर्मितीमधून लोकगीतांच्या लालित्यगुणांचा व लयींचा आविष्कार कमीअधिक प्रमाणात झालेला दिसून येतो. विशेषतः महानोरांची कविता या दृष्टीने महत्त्वाची ठरते. ना.घ. देशपाड्यांच्या 'शीळे'चे स्वर व शब्द हे आधुनिक मराठी काव्यातील एक बहुप्रसव शक्तिकेंद्र आहे. साठोत्तरी काव्यात ती शीळ एक प्रकारचे नूतनीकरण होऊन पुनरपि ऐकू येऊ लागली. मराठीच्या 'प्राचीन गीतभंडारा'चा वारसा साठोत्तरी कालखंडात पुढे चालविण्यात आला. कविता नि गेयता यांचे नाते नव्याने बांधण्याची लोकधाटी साठोत्तरी कालखंडात सचेतन करण्यात आली.

गदिमांच्या काव्यातून लोकजीवनातील धून नि धाटी विलक्षण सुभगतेने व सौष्ठवाने जिवंत झाल्या होत्याच. लोकजीवनातील गाण्याचे, भजनांचे, कवितांचे, नाना ढंग व रंग दादा कोंडक्यांच्या चित्रपटांतून पुन्हा एकदा मोठ्या समाजाला परिचित झाले, वेड लावून गेले. अशा परंपरागत वारशाला साठोत्तरी कालखंडातील अग्रेसर कवींनी एक कालोचित नवेपण बहाल केले. 'डोंगरी शेत माझे' ही नारायण सुर्व्यांची कविता त्या वारशातून प्रेरित झालेली आहे. महानोरांच्या एकूणच सर्व कवितांचा तपशीलवार अभ्यास

या दृष्टीने करणे आवश्यक आहे. भालचंद्र नेमाड्यांच्या कवितेतही लोककवितेची अंगे दिसून येतात. लोककवितेच्या काही प्रभावी लकबी नामदेव ढसाळांच्या रचनेतून आढळतात. सूक्ष्मपणे पाहिले तर ग्रेसची कविताही अशा लोकगीताच्या वारशाच्या खुणा जपताना दिसून येईल. आदिमतेच्या, प्राकृतिक सौंदर्याच्या वाटा लोकसाहित्याच्या वनराईतूनच जात असतात, किंबहुना त्या तशा वनराईतून गेल्यानेच अधिक लवकर व अधिक कृतकृत्यतेने मुक्कामी पोहोचू शकतात. इंद्रजित भालेराव, प्रकाश होळकर यांच्यासारखे तरुण कवी जी कविता ऐकवितात, तिची पायवाट साठोत्तरी काळातील आद्य अग्रेसर कवींनीच निर्माण केली आहे, हे लक्षात येते.

९) कवयित्री व स्त्रीवादी कविता

साठोत्तरी कालखंडात अग्रेसर कवींच्या आघाडीत कुणी कवयित्री मात्र नाही. चित्रे, सुर्वे, कोलटकर, ग्रेस, महानोर आदींच्या समवेत उल्लेख व्हावा असे एखाद्या कवयित्रीचे नाव पुढे येत नाही. तथापि रजनी परुळेकर, मल्लिका अमर शेख यांसारख्या कवयित्रींची कविता महत्त्वाची आहे, असे मला वाटते. गेल्या तीस-चाळीस वर्षांच्या कालखंडात आधुनिक स्त्रीने जीवनाच्या विविध क्षेत्रांत पुरुषांच्या बरोबरीने विविध प्रकारच्या भूमिका समर्थपणे पेलून दाखविल्या. परंतु या आधुनिक स्त्रीला कविता हे माध्यम मूल्यभावनेने व अढळ निष्ठेने स्वीकारावेसे वाटलेले दिसत नाही. कविता लिहिणारी व वाचणारी स्त्री ही प्राधान्याने पांढरपेशा पर्यावरणातीलच राहिली. कवितेला एक जीवनमूल्य मानणारी, तिच्यातून स्वतःचा जीवनकलह प्रतीत करून घेणारी व प्रकट करणारी वृत्ती एखाद्या रजनी परुळेकरात किंवा मल्लिका शेखमध्येच दिसून येते. तथापि काव्याचे मूल्यभान जपणाऱ्या कवयित्री अधिकाधिक निर्माण होण्याची लक्षणे मात्र आता दिसत आहेत : अरुणा ढेरे, सुहासिनी इर्लेकर, अनुराधा पाटील, आसावरी काकडे या कवयित्री नव्वदीतील मराठी कविता पुढे नेणाऱ्या आहेत. या कवयित्रींनी साठोत्तरी कवितेचा वारसा समग्रपणे, यथार्थपणे व चिकित्सापूर्वक स्वीकारल्याचा ठसठशीत प्रत्यय त्यांची कविता निश्चितच देईल, अशी मला खात्री आहे. आणखी एक : स्त्रीवादी कवितेची ठाम प्रचीती मराठी कवितेतून येत नाही. अशा कवितेची अस्सल रूपे बघण्यास मी मात्र उत्सुक आहे. स्त्रीवादी संवेदनशीलता विध्वंसक असली तरी बिघडत नाही, विध्वंसातूनच विधायकतेकडेही ती अपरिहार्यपणे जाईलच. पण स्त्रीच्या विलक्षण सर्जनक्षम ऊर्जेचा आविष्कार स्त्रीवादी काव्यातूनच आपणास खऱ्या अर्थाने कळेल.

"आता तहाचं पांढरं निशाण घेऊन
घोडा माघारी फिरवणंसुद्धा शक्य नाही.
पुढंच जायला हवं" ('योद्धा' : मल्लिका अमरशेख)

अशी पुढे जाणारी कवयित्रीची कविता आपणास कधी भेटेल?

१०) समारोप

साठोत्तरी कालखंडातील तिसऱ्या प्रभावी पिढीची कविता या विसाव्या शतकाच्या अखेरच्या दशकात आता आपल्यासमोर अवतरत आहे. आधुनिक मराठी कवितेला कालोचित असे नवे वळण देण्याचे महत्त्वाचे कार्य साठोत्तरी कवितेने निर्विवादपणे पार पाडले आहे. या तिच्या कार्याची सर्वांगीण वा सम्यक् समज मात्र आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीत कितपत निर्माण झाली, हा अभ्यासाचा विषय ठरावा... चित्रे, सुर्वे, कोलटकर, ढसाळ, ग्रेस आदी अग्रेसर साठोत्तरी कालखंडातले कवी, ज्या दृष्टीने व अर्थाने मर्ढेकरादी लगतच्या व त्याही आधीच्या पूर्वसुरींची कविता जाणत होते, पचवीत होते, धुंडाळत होते, त्या दृष्टीने व अर्थाने सध्याच्या नव्वदीनंतरच्या कालखंडातील कवी साठोत्तरी कविता कितपत जाणतात, पचवतात व धुंडाळतात हा प्रश्न आहे. नव्या कवितेचा हमखास परिचय घडविणाऱ्या शालेय व विद्यपीठीय पाठ्यपुस्तकातून साठोत्तरी कविता कटाक्षाने दूर ठेवण्यात आल्याचे दिसते. सध्याच्या कवींना चित्रे, कोलटकर, ढसाळ, ग्रेस आदींच्या खांद्यांचे दर्शनच झालेले नसावे की काय असे वाटते. हा दोष अर्थातच त्यांच्या एकट्याचा नाही. एक प्रकारच्या फार जुन्या पाट्या घेऊनच आजकालची कविता त्यांवर कविता गिरवताना दिसते. निकटच्या कवितेशी आवश्यक असणारे निकटचे नाते ती जणू जाणतच नाही. खरे तर, अशा प्रकारचे विशिष्ट दुराव्याचे नाते साठोत्तरी कालखंडातील आपल्या वाङ्मयीन संस्कृतीनेही साठोत्तरी काव्याशी जपले असावे की काय, अशी शंका येते.

या वस्तुस्थितीला एक पार्श्वभूमीही आहेच. साठोत्तरी कविता ही एका प्रस्थापितविरोधी आक्रमक बंडातून निर्माण झाली. या बंडाचे एक जहाल अलंकारशास्त्रही (ऱ्हेटरिक) निर्माण झाले. एकूणच पूर्वकालीन मराठी साहित्यावर क्ष-किरण टाकून त्याची हाडे नि हाडे खिळखिळी करण्याचा पवित्रा घेण्यात आला. अनियतकालिकांनी व लघुप्रकाशनांनी एक विध्वंसक मोहीम सुरू केली. नव्या महानगरीय कविलेखकांनी या बाबतीत ऐकांतिक गदारोळ माजविला. दलित लेखककवींनी सर्वंकष परिवर्तनाचा ध्वज उभा केला. सारस्वतांनो, एक गुन्हा करणार आहे, असाही सौम्य व पक्का निर्धार जाहीर करण्यात आला. साठोत्तरी कवितेचे

आद्य पर्व अशा रणधुमाळीचे होते. यथाकाल हे तीव्र 'साऊंड आणि फ्यूरी'चे प्रक्षोभक पर्व इतिहासजमा झाले. जखमा भरून आल्या, पण वळ कायमच राहिले. आपल्या वाङ्मयीन समाजाला साठोत्तरी काव्याचे जहाल अलंकरशास्त्र सहजासहजी विसरता आले नाही. आणि यातून जे खरोखरच प्रभावी काव्य व कवी निर्माण झाले, त्यांमुळे प्रस्थापितांविरोधाच्या राहुट्यांतही काजळी धरलेल्या वंडाच्या मशाली मिणमिणत राहिल्या. नव्या कवितेला यशामुळे समर्थनही प्राप्त झाले. म्हणून वंडखोरांनाही त्या प्रक्षुब्ध पर्वाच्या स्मृती विझवून टाकणे जमले नाही. साठोत्तरी कवितेविषयी वाङ्मयीन समाजात एक प्रकारचे रागलोभाचे, प्रेमद्वेषाचे, मानापमानाचे नाट्य रेंगाळत राहिले. साठोत्तरी कवितेची सामाजिक अभिसरणाच्या बाबतीत काहीशी कोंडी झाली, काहीशी कुचंबणा झाली आणि बरीचशी उपेक्षाही झाली, याला वरील पार्श्वभूमी असावी, असे मला वाटते.

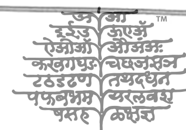
हे स्पष्टीकरण झाले; पण समर्थन नव्हे! साठोत्तरी कविता हा आधुनिक मराठी कवितेच्या मध्यधारेतील स्थिरपद झालेला मुख्य प्रवाह म्हणूनच मानला पाहिजे, असे मला वाटते. हे नाकारण्याने परंपरेचे बळ आपण आज-उद्याच्या काव्यनिर्मितीला देण्याचे नाकारत आहोत, असे ठरेल. आणि मुख्य म्हणजे यात प्रगतशील मराठी कवितेचेच अंतिमतः नुकसान आहे, हेही विसरून चालणार नाही. मला तर पुष्कळदा असेही वाटते की, साठोत्तरी कवितेची आजवर झालेली सकारण-अकारण उपेक्षा खरोखरच दूर करावयाची असेल, तर यापुढील किमान पाच वर्षे तरी विद्यापीठीय अभ्यासक्रमातून साठोत्तरी कवितेचा स्तरीकृत अभ्यास आवश्यक म्हणून करण्यात यावा.

विद्यमान कालखंड हा झटपट-संवेदनशीलतेचा व आधार-शीलतेचा कालखंड आहे. खाद्य, पेय, भक्ष्य, भोग्य, त्याज्य, न्याय्य, इष्ट, अनिष्ट हे सर्व झटपट मिळवण्याकडे समाजाचा कल आहे. कवितेकडून म्हणूनच झटपट अपेक्षा समाज बाळगून आहे. संगणकीय पद्य व प्रयोगीक गद्य आता अपेक्षित आहे. यामुळे 'पॉकेट' काव्य म्हणजे खिशातील कविता, 'पॉपकॉर्न' काव्य म्हणणे चघळत गिळायची कविता, चण्याफुटाण्यांची कविता, गझली ऐयाशीची कविता, झटपट-क्रांतीची कविता आता मागितली जात आहे. व मागणीप्रमाणे पुरवलीही जात आहे. भाकरीच्या चंद्रापासून श्रद्धेयाच्या सूर्यापर्यंत 'नारायणीय' वाटचाल करण्याची, आसपासच्या बर्फाच्छादित शिखरांपासून भंडाऱ्याच्या ओक्याबोक्या डोंगरापर्यंत 'चित्रेय' झेप घेण्याची आणि चंद्रमाधवीच्या धुक्यात मुद्दामच स्वतःची वाट चुकवून 'ग्रेस'फूल सहल करण्याची उसंत आता कुणालाच नाही. माणसाला झटपट जगावयाचे आहे, झटपट भोगायचे आहे आणि खरेतर झटपट मरावयाचेही आहे. या झटपट-युगात कला नि कविता यांचे काय स्थान आहे? कवींचे काय कर्तव्य आहे? रसिकांचे काय उत्तरदायित्व आहे? या झटपट-युगात मानव्याचे मूल्य कोणत्या अर्थाने अर्थपूर्ण ठरते? कलेचे नि काव्याचे मूल्य कोणत्या दृष्टीने इष्ट ठरते?

– याची उत्तरे अपार कष्ट, प्रचंड किंमत देऊनही या अपूर्व अशा विसाव्या शतकालाही गवसलेली नाहीत. पदोपदी आपुल्याच हाती निखारे पसरून क्षितिजांमागून क्षितिजे पादाक्रांत करीत गेलेले हे शतक आता जणू पायातील आणि पार्थिवातील सगळेच त्राण गमावून बसले आहे. साठोत्तरी मराठी कविता ही केवळ चित्रेसुर्व्यांचीच कविता नाही, ती या शतकाच्या सांध्यपर्वातील सुखदुःखाची विलक्षण भावपूर्ण आत्मकथाही आहे. मानव्याची, कलांची, संस्कृतीची खरी आत्मकथा 'आहे मनोहर तरी' अशीच असते. साठोत्तरी कवितेने मराठी संस्कृतीची अशी भावपूर्ण पण 'आहे मनोहर तरी' असा विकल्प राखणारी आत्मकथा अक्षर करून ठेवली आहे. सुसंस्कृत माणूस कलाकवितेचा हात धरून उद्याच्या व आजच्या स्वप्नभंगांवर व स्वप्नरंगांवर जगत असतो. साठोत्तरी कवितेने या प्रकारचे जगण्याचे साधन मराठी माणूस व त्याची कविता यांना निर्विवादपणे उपलब्ध करून दिले आहे, असे मला वाटते.



अनुक्रमणिका





नवभारतला

दिवाळीच्या शुभेच्छा!



प्रकाश देशमुख

वास्तुकलाविशारद



बासन

विजया राजाध्यक्ष

मी सुमारे वीस वर्षांपूर्वी बा.सी. मर्ढेकर यांच्या कवितेवरील संशोधनाचा प्रकल्प हाती घेतला तेव्हा, विपुल सामग्री मिळाली तर त्यांचे चरित्रही लिहायचे अशी सुप्त महत्त्वाकांक्षा मनाशी बाळगली होती. त्या दृष्टीने प्रबंधलेखन ते ग्रंथलेखन या पंधरा वर्षांच्या प्रवासात सामग्री मिळविण्याचा यथाशक्ती प्रयत्न केला. प्रयत्नांती काही सामग्री मिळाली; काही अलगद हाती आली. ग्रंथ प्रकाशित झाल्यानंतरही तिचा ओघ चालू राहिला. त्यामुळे 'दोन शिशिर' (*मौज*, दिवाळी १९९२), व 'विजन' (*मौज*, दिवाळी १९९४) हे ('पुन्हा मर्ढेकर' या माझ्या संकल्पित ग्रंथातील) दोन लेख सिद्ध झाले. या सौहार्दपूर्ण सहकार्यामुळे आशा पालवल्या; पण जिथे कदाचित गुप्तधनाचा खजिना आहे, ती भूमी खणणे व्यर्थ आहे, या कटू अनुभवामुळे त्या आशा कोमेजल्याही.

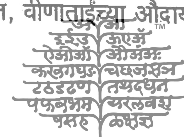
खरे तर त्या कोमेजल्याच होत्या. म्हणूनच मी माझ्या *मर्ढेकरांची कविता : स्वरूप आणि संदर्भ* या ग्रंथाच्या दुसऱ्या खंडात, जेवढी माहिती हाताशी होती, तिच्या आधारे एक चरित्रपर प्रकरण लिहून मोकळी झाले. मनाशी निश्चय केला, पुन्हा तो चरित्रलेखनाचा संकल्प मनाशी आणायचा नाही. सगळे विसरून जायचे, मुक्त व्हायचे! पण काही संकल्प भुतासारखे मानगुटीवर बसलेले असतात. ते विसरू म्हणता विसरता येत नाहीत; त्यांचा मनातला पिंगा अव्याहतपणे चालूच राहतो.

अशा वेळी, आपल्यासारखाच एखादा ध्यास घेतलेली कोणी समानशील व्यक्ती भेटली की किती बरे वाटते; आधार सापडतो. माझ्या समग्र संशोधन-प्रवासात श्री.पु. भागवत यांचा भक्कम आधार होताच. त्यांनी जिवापाड जपलेले सगळे कागदपत्र मला विनायास मिळाले. आणखी एका व्यक्तीनेही कागदपत्र जपले होते. मर्ढेकरांच्या मर्ढे या गावी अनेक खेपा घालून, शोधून ते सगळे मुंबईला आणले होते; एका बासनात ते व्यवस्थित बांधून ठेवले होते. – ती व्यक्ती म्हणजे मर्ढेकरांची चुलत-भावजय : श्रीमती वीणा मर्ढेकर. मी मर्ढेकरांशी संबंधित असलेल्या अनेक जणांच्या मुलाखती घेतल्या तशी एक मुलाखत वीणाताईंचीही घेतली. त्या वेळी त्यांनी केलेल्या स्वागताचे विस्मरण होणे कठीण!

मी वीणाताईंकडे दोन-तीनदा गेले. त्यांच्याजवळ असलेले कागदपत्र पाहिले. काही नोंदीही केल्या. त्यांनी सांगितले, 'मला आमच्या मर्ढ्याच्या घरात सापडलं ते एवढंच. आता आणखी काही नाही.' त्या गावी मर्ढेकरांचे एक स्मारक व्हावे असे वीणाताईंना फार तीव्रतेने वाटत होते. त्यांची मर्ढेकरांमधली, त्यांच्या कवितेमधली गुंतवणूक थक्क करणारी होती. त्यांची इच्छाशक्ती फार प्रबल असली पाहिजे. कारण, गेल्या जूनमध्ये मर्ढेकरांच्या स्मारकासाठी नियोजित केलेल्या भूमीचे पूजन इतमामाने व उत्साहाने झाले. त्यानंतरही स्मारकासंबंधीची चक्रे फिरत असतील. कारण, वीणाताईंनी तो ध्यासच घेतला आहे. माझ्यात व त्यांच्यात साम्य असले, तर ते इतकेच. फरक मोठा आहे. तो हा की, त्यांचा ध्यास फलद्रूप झाला. मला मात्र अपयश आले. त्याची खंत अर्थातच नाही. कारण, तो संकल्पकालही आनंदाचा होता, आणि हात अगदीच रिकामे राहिले, असेही नव्हते.

त्या काळात वीणाताईंशी गप्पा व्हायच्या. मुख्यतः मर्ढेकरांबद्दल व त्यांच्या परिवाराबद्दल. त्यावेळी ते बासन समोर दिसायचे. वाटायचे, "हे मागावे का वीणाताईंकडे?" पण धीर झाला नाही. त्यांनी इतक्या प्रेमाने सांभाळलेले काही त्यांच्यापासून दूर करणे हे योग्यही वाटले नाही. मी श्री.पुं. ना या भेटीगाठींबद्दल सांगितले होते. ते म्हणाले होते, "आपण एकदा जाऊ. मलाही ते साहित्य पाहायचं आहे". वीणाताईंची तर श्री.पुं. नी आपल्या घरी यावे अशी आरंभापासूनच फार इच्छा होती. शेवटी एकदा योग आला.

आम्ही गेलो. वीणाताईंनी पुन्हा एकदा ते बासन उलगडले. श्री.पु. गंभीरपणे चाळू लागले. मी ते पाहिलेले होते, तरीही एखादे पत्र, एखादे परीक्षण असे काही काही पुन्हा एकदा पाहण्याचा मोह मला आवरला नाही. श्री.पुं. चे गांभीर्य व आस्था यामुळे प्रभावित होऊन कदाचित, वीणाताई म्हणाल्या, "तुम्ही हे सगळं घेऊनच जा ना. मला तरी काय उपयोग आहे? तुम्हाला उपयोग करता आला तर करा." माझा माझ्या कानांवर विश्वासच बसेना. न मागता हवे तेच पदरात पडण्याचे क्षण आयुष्यात किती थोडे असतात! त्यातलाच हा एक होता. मर्ढेकरांच्याच शब्दात, "पैलथडीं पिके आंबा। ऐलथडीं हे शहारे। कुणा भाग्यवंतासाठी। मध्ये वाकतात वारे।" – अखेर तो मर्ढ्याचा आंब्याचा गंध वाहात वाहात, वीणाताईंच्या औदार्यामुळे, माझ्या




अनुक्रमणिका

बासनात दरवळला होता! ग्रंथलेखनाच्या वेळी ते वासन उघडले. त्या कागदपत्रांचा थोडाफार उपयोग केला. याहून अधिक उपयोग होईल असे तेव्हा वाटले नाही, म्हणून बासन गुंडाळून ठेवले – ते आजतागायत!

आता थोडी निरवानिरव करताना वाटले, पुन्हा एकदा ते साहित्य डोळ्याखालून घालू; त्याचे स्वरूप तपासून पाहू. त्यात दुर्लक्षित असे काही राहून गेलेले असेलही. नसेल तर वीणाताईंच्या अनुमतीने ते सगळे एखाद्या संशोधन-संस्थेच्या स्वाधीन करू. तरुण संशोधकांना त्यातून भरीव काही मिळाले नाही तरी, मर्ढेकरांचे अक्षर तरी पाहता येईल. ज्ञान नाही मिळणार पण गंमत तरी वाटेल? संशोधनात रमण्यासाठी अशा काही गंमतीच्या क्षणांचा अनुभवही लाभदायक असतो.

म्हणून पुन्हा वासन उघडले. तो जुना गंध पुन्हा हुंगला. त्यावेळी लक्षात आले की, ह्यात पुन्हा धांडोळा घ्यावा असे काही साहित्य आहे; मर्ढेकरांच्या चरित्रासाठी उपयुक्त ठरली असती अशी काही बीजे आहेत. सध्या ती बीजेच पेरावी – ती पुढे इतर कुणाच्या डोळ्यांना फुललेली दिसोत, या अपेक्षेने. मर्ढेकरांच्या 'शिशिरर्तुच्या पुनरागमें' या कवितेतील निराधार पाखरे कुठेतरी 'बकुलावली फुललेली' असेल म्हणून तिथे उडून जाणार होती. तसेच काहीसे हेही. यातून काही निष्पन्न व्हावे; अन्य काही बासने उघडली जावीत. त्यांतून जे जे काही मिळेल, त्या आधारे मर्ढेकरांचे चरित्र लिहिले जावे, असे तीव्रतेने वाटते. कारण, चरित्रविषय होण्यासाठी लागणारी विपुल क्षमता मर्ढेकरांच्या लौकिक व वाङ्मयीन जीवनात होती. असो.

वीणाताईंनी दिलेल्या सामग्रीत तीस-पस्तीस पत्रे आहेत. ती मुख्यतः मर्ढेकरांनी आपल्या वडिलांना – आबासाहेबांना – लिहिलेली. १९४२ साली मर्ढेकर कलकत्त्याला होते. त्या काळात लिहिलेल्या पत्रांची संख्या सर्वाधिक आहे. काही पत्रे खारहून लिहिलेली. यातील बहुतेक पत्रे साधी, खुशालीची आहेत. आईच्या मृत्यूनंतर एकट्या झालेल्या वडिलांशी सतत संपर्क ठेवावा या इच्छेपोटी ती लिहिलेली आहेत. त्यात स्वतःच्या खुशालीबद्दल, हेमाबाईंच्या (मर्ढेकरांची प्रथम पत्नी) हालचालींबद्दल, कलकत्त्याच्या वातावरणाबद्दल माहिती येते. 'प्रकृतीस फार जपावे', 'स्वयंपाकास ब्राह्मण ठेवावा' अशा काही सूचना वारंवार येतात. मर्ढेकरांचे वडील वाईला ज्या घरी राहणार होते, त्या घरातील माणिकचा मृत्यू झाला. त्याबद्दल दुःख व्यक्त करून मर्ढेकरांनी विचारले आहे, "तेव्हा वाईस जेवणाची वगैरे व्यवस्था काय करणार? हयगय खाण्यापिण्याची करू नये. प्रकृतीस जपावे." – यावरून मर्ढेकरांच्या परिवारातील कुणीतरी वाईला वास्तव्य करून होते, हा दुवा मिळतो; पण आता त्याबद्दल अधिक कळण्याची शक्यता जवळजवळ नाही. एका वाईहून पाठविलेल्या पत्रावर ते पाठविणाऱ्याचा पत्ता दिला आहे : द.ग. गोडसे, वाई – गंगापुरी, जोगांचा वाडा. या पत्त्यावरून काही दुवा मिळू शकेल का? बाबूराव पाडळीकर (मर्ढेकरांचे मेव्हणे) यांच्या एका पत्रात त्यावेळी (१।१।४५) "आपण वाईस अगर साताऱ्यास गेला होता" असे एक वाक्य आहे. यावरून निघणारा निष्कर्ष : आबासाहेब वारंवार वाईला जात असले पाहिजेत. तिथे कोण होते? एखाद्या पत्रात शेटजींचे कर्ज दरमहा १०० रु. प्रमाणे फेडत असल्याचा उल्लेखही आहे. वडिलांनाही पाठविलेल्या मनिऑर्डरीची एक पावतीही आहे.

खुशालीच्या पत्रांपेक्षा थोडी वेगळी असलेली एक-दोन पत्रेही आहेत. त्यांपैकी एका पत्रात (१५ डिसेंबर १९४०) वडिलांनी टाइप करून पाठविलेले काही कागद मिळाले; पण त्यात 'यूजीन ओनीलवरील माझा लेख नाही हे वाचून निराशा झाली' असे एक वाक्य आहे. मर्ढेकरांनी तो लेख लिहिला होता; पण तो कायमचाच गहाळ झाला असा याचा अर्थ. दुसऱ्या पत्राविषयी, वेगळ्या संदर्भात जरा पुढे.

या पत्रातील मजकुरांपेक्षाही त्यांचे मायने, त्यांच्या खालील सही, शिरोभागी 'श्रीराम समर्थ' आणि पत्राचा शेवट करताना 'समर्थ आपणांवर सदैव कृपाछत्र धरोत' (काही वेळा 'सुखी ठेवोत', 'आनंदी ठेवोत') हे वाक्य, या गोष्टी विशेष लक्षणीय आहेत. मायना 'प्रेममंगल समर्थात्म पितृपदीं शिरकमलार्पण' हा आणि सही समर्थात्म आबांचा 'बाळ' ही. मर्ढेकरांवर समर्थ रामदासांचे किती दृढ व सखोल संस्कार असले पाहिजेत, हे या तपशिलांतून जाणवते. यालाच पुष्टी देणारा आणखी एक कागद या बासनात आहे. ते मर्ढेकरांचे बहुधा विद्यार्थिदशेतील लेटरहेड आहे : "आम्ही समर्थांची लेकुरें। रहातों याचि निर्धारें। की माउलीच्या पदरें। झाकियेलों।।" खाली 'श्रीसमर्थांचा बाळ' असे स्वतःचे नाव. मर्ढेकरांनी ही लेटरहेड छापून घेतली होती. ज्यांना त्यांनी या लेटरहेडवर पत्रे पाठविली त्यांपैकी एखादे पत्र उपलब्ध झाले तर... (या लेटरहेडखाली एक जीर्ण कागदाचा तुकडा चिकटविलेला आहे. त्यावर पेन्सिलीने लिहिलेले शब्द असे :

"१. जीवन

माझ्यात एकलकोंडेपणा (घरांतील किंवा कौटुंबिक म्हणा) का आला आहे". हे अक्षर मर्ढेकरांचे वाटते. खाली काही आकडेमोडही आहे. आत्मचिंतन व व्यवहारभान यांचे संमिश्रणच या कागदावर झाले आहे, असे म्हणावयास हरकत नाही!





(या अनुषंगाने इतर एक-दोन तपशील : मर्ढेकरांनी फर्ग्युसन कॉलेजच्या लेटरहेडवर लिहिलेले एक कवितेविषयीचे अवतरणही या कागदपत्रात आहे. एक लेटरहेड 'University College, London' हे आहे. त्या वेळच्या त्या त्या संस्थांच्या लेटरहेडचे व मुद्रणाचेही नमुने म्हणून या कागदांना महत्त्व आहे, एवढेच.).

मर्ढेकरांनी लिहिलेल्या पत्रांकडे पुन्हा येण्यापूर्वी थोडे हेमाबाईंनी आबांना लिहिलेल्या पत्रांविषयी : ही इंग्रजीत आहेत. क्वचित एखादे मराठीतही. अक्षराचे वळण 'बाल'. मराठीबाबत हे ठीक, पण इंग्रजी अक्षरही इतके बालबोध (अगदी नुकते लिहायला शिकल्यासारखे) असावे याचे आश्चर्य वाटते. एका मूळ इंग्रजी पत्राचा (बहुधा आबांनीच) केलेला तर्जुमा त्या पत्रालाच जोडलेला आहे. ही पत्रेही खुशालीचीच, पण हेमाबाई आपल्या सासरच्या माणसांशी किती जिव्हाळ्याचे संबंध ठेवून होत्या, हे यावरून कळते. एका पत्रात हेमाबाईंचा भाऊ व वडील घरी जेवायला आल्याची माहिती आहे. याचा अर्थ, त्यांच्या लग्नावरून उठलेले वादळ काही काळातच शमले असावे, आणि पुन्हा नल्लासेठ कुटुंबाशी मर्ढेकर दांपत्याचे येणे-जाणे सुरू झाले असावे (सासरच्या माणसांनीही ते समजून घेतले असावे) असा होतो. या काही पत्रांवरून सुसंवादी नातेसंबंधांचा स्पष्ट प्रत्यय येतो. निदान १९४४- ४५ पर्यंत तरी काही अभ्रे नसावीत. त्यानंतर मर्ढेकरांचे वडील गेले. त्यामुळे त्यांना लिहिलेली पत्रे अर्थातच नाहीत. त्यानंतर काय घडले? सुसंवादाकडून विसंवादाकडे कसे आयुष्य झुकले? मर्ढेकरांचे वडील हयात असते, तर मर्ढेकरांनी त्यांना त्याबद्दल काही लिहिले असते का? की 'आतली जखम' तशीच दाबून ते वरकरणी शांत दिसत राहिले असते? हेमाबाईंनी काय केले असते? – एखाद्या कल्पक चरित्रकाराला आवाहन करणारे असे हे प्रश्न आहेत!

मर्ढेकरांनी स्वतः आबासाहेबांना पत्रे लिहिलीच, पण त्याबरोबरच आपल्याला आलेली तत्कालीन मान्यवर लेखक-समीक्षकांची पत्रे आबासाहेबांच्या अवलोकनासाठी पाठविली. प्रथम आबासाहेबांनी कौतुकाने, आणि कालांतराने वीणाताईंनीही ती आस्थेने जपून ठेवली, म्हणूनच आज ती उपलब्ध आहेत. नाहीतर त्यांचे काय झाले असते कोण जाणे!

या पत्रांतील एक प्रा. वि.ह. कुलकर्णी यांचे आहे. ते मर्ढेकरांचे स्नेही. समीक्षा-क्षेत्रातील नामवंत. त्यांनी मर्ढेकरांना *तांबडी माती* या कादंबरीचे हस्तलिखित वाचल्यानंतर लिहिलेले हे पत्र आहे. (त्यांनी *रात्रीचा दिवस* ला प्रस्तावनाही लिहिली होती.). *तांबडी माती*चे परीक्षण लिहिले नव्हते. त्यामुळे हा वैयक्तिक पत्रातील अभिप्राय महत्त्वाचा. तो एकंदरीने अनुकूल आहे; पण *वाङ्मयीन महात्मता*, *रात्रीचा दिवस* व *तांबडी माती* यांच्या तुलनात्मक विचारात त्यांनी केलेली टीकाटिप्पणी गंमतीची आहे. त्या पहिल्या दोन पुस्तकांपेक्षा ही कादंबरी वेगळी आहे असे सांगताना प्रा. कुलकर्णी लिहितात, "वाङ्मयीन महात्मतेचा लेखक युरोपियन संस्कृतीत वाढलेला व जिनेवाच्या... एखाद्या आंतरराष्ट्रीय निवासस्थानात बसून आपले विचार आपल्या अशिक्षित किंवा अर्धशिक्षित वाचकाला समजावे म्हणून मराठीत लेखन करीत असावा, अशी शंका येते. 'रात्रीच्या दिवसांत' तो हिंदुस्थानात येऊन ताजमहाल हॉटेलात राहू लागला असावा असा संशय येऊ लागतो, व आता शहराच्या कृत्रिम आयुष्याचा उबग आल्यामुळे सातारा जिल्ह्यातील एखाद्या निसर्गसुंदर गावात जाऊन 'तांबड्या मातीत' लोळण्याची त्याला लहर आली असावी असेल असे वाटू लागते." हा अभिप्राय मार्मिक आहे, यात शंका नाही! पत्राच्या शेवटी त्यांनी *तांबडी माती*च्या शेवटाबद्दल प्रतिकूल मत व्यक्त केले आहे. (काही ठिकाणी डाग पडल्यामुळे त्या पत्रातील काही शब्द नीट कळत नाहीत.)

दुसरे पत्र कवी गिरीशांचे. सांगलीहून ३.१२.४० रोजी लिहिलेले ते पत्र तसे औपचारिकच आहे. गिरीश १९४० साली मुंबईला माधव जूलियन यांच्या प्रथम स्मृतिदिनासाठी आले होते. त्या कार्यक्रमाचे पत्रात वर्णन आहे. मर्ढेकरांनी केलेल्या आदरातिथ्याबद्दल त्यांचे आभार मानले आहेत; आणि मर्ढेकरांनी रेडिओवर माधवरावांविषयी एक कार्यक्रम आवर्जून केला म्हणून कृतज्ञता व्यक्त केली आहे. "ऑल इंडिया रेडिओने या दिवशी ठेवलेल्या 'नाटिके'च्या कार्यक्रमाबद्दल प्रा. वामनराव जोशी यांनी ऑ.इं. रेडिओचे व व्यक्तिशः तुमचे जाहीर आभार मानले. सर्व लोकांत या कार्यक्रमाने उत्सुकता उत्पन्न केली." माधवरावांविषयी मर्ढेकरांना जिव्हाळा होता. (माधवरावांवरील मर्ढेकरांच्या 'माधवराव पटवर्धन' या कवितेचीही येथे आठवण होते.) त्यामुळे त्यांनी हा कार्यक्रम आत्मीयतेने केला असणार. त्याचे स्वरूप कसे होते हे कळायला मात्र काहीच मार्ग नाही.

मर्ढेकर आबासाहेबांना इतरांची पत्रे पाठवीत, त्याप्रमाणे आपल्या साहित्यावर आलेली परीक्षणेही पाठवीत. या बासनात असलेली परीक्षणे पुढीलप्रमाणे :

* *रात्रीचा दिवस* : कुसुमावती देशपांडे, 'भवितव्य', ३ एप्रिल १९४२, पृ. २.
* Two lectures on an Aesthetics of Literature : अनङ्ग, भवितव्य, २६ मे १९४४, पृ. ५.

अनुक्रमणिका

* *तांबडी माती* : अनङ्ग, भवितव्य, २६ मे १९४४, पृ. ५७४ (ही दोन्ही परीक्षणे एकाच अंकात आहेत.).
* *रात्रीचा दिवस* : गो.पु. रानडे, ज्ञानप्रकाश, २४ मे १९४२, (कात्रणावर पृष्ठ क्रमांक नाही. तारीखही हाताने लिहिलेली. अक्षर बहुधा मर्ढेकरांचेच.).
** *वाङ्मयीन महात्मता* : मनोहर, डिसेंबर १९४१, (कात्रण अर्धवट. लेखकाचे नाव कळत नाही.)
** *तांबडी माती* : मौज. (लेखकाचे नाव, तारीख इत्यादी तपशील नाहीत.)
** *तांबडी माती* : धनुर्धारी, ११ मार्च १९४४ (कात्रण अर्धवट. लेखकाचे नाव नाही.)
** *तांबडी माती* : अनाम, विविधवृत्त, १८ जून १९४४.
** *तांबडी माती* : रं.रा. रामतीर्थकर, ज्ञानप्रकाश, ३ मार्च १९४४, (पृष्ठांक नाही.)
* 'जग हे असं आहे' : अनिल, *कलेची क्षितिजे* या प्रभाकर पाध्यांच्या पुस्तकाच्या अनुषंगाने मर्ढेकरांनी त्या पुस्तकाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेबद्दल, 'चित्रा', १८ मार्च १९४३, पृ. ४.

संपूर्ण वा अर्धवट कात्रणांप्रमाणे, परीक्षणे असलेले 'सह्याद्री'चे दोन अंकही या बासनात आहेत. (एका पत्रात 'समीक्षक'चे दोन अंक पाठविल्याचा उल्लेख केला आहे. ते अंक मात्र बासनात नाहीत. या अंकात मर्ढेकरांच्या पुस्तकांची परीक्षणे आली होती? – की मर्ढेकरांच्या कविता? स्वतःच्या कवितांबद्दल मर्ढेकरांनी एकाही पत्रात उल्लेख केलेला नाही, ही गोष्ट विशेष लक्षात ठेवण्यासारखी आहे.) त्यात आलेल्या परीक्षणांचे तपशील :

** *तांबडी माती* : श्रीकृष्ण केशव क्षीरसागर, सह्याद्री, मे १९४४, पृ. ५७-५८.
** *वाङ्मयीन महात्मता* : वि.ह. कुलकर्णी, सह्याद्री, ऑगस्ट १९४१, पृ. १७-२३.

यांपैकी * ही खूण असलेली परीक्षणे माझ्या ग्रंथातील सूचीत अंतर्भूत करता आली नव्हती. कारण, ती जेथे आली, त्या नियतकालिकांच्या संचिकाच उपलब्ध नव्हत्या. 'अनाम' म्हणून तीन परीक्षणांचा उल्लेख सूचीत आहे. पैकी 'ज्ञानप्रकाशा'तील परीक्षणकाराचे नाव कात्रणामुळे कळते; इतर दोन कात्रणे 'धनुर्धारी', 'विविधवृत्त' या नियतकालिकांतील आहेत. त्यांच्या संचिका उपलब्ध नाहीत. त्यामुळे या कात्रणांचे महत्त्व वाढते. तत्कालीन समीक्षक मर्ढेकरांच्या या विविध पुस्तकांना कसे प्रतिसाद देत होते, हे या परीक्षणांवरून लक्षात येते. त्या परीक्षणांचा स्वतंत्र परामर्श घेणे हा या लेखाचा हेतू नाही; पण सूची अद्ययावत करताना परीक्षणांचा उपयोग होईल. पत्रांप्रमाणेच ही परीक्षणेही आबासाहेब व वीणाताई यांच्यामुळेच अस्तित्वात राहिली! संशोधकांनी या दोघांबद्दल कृतज्ञ राहिले पाहिजे.

पत्रसंग्रहात मर्ढेकरांचे मेव्हणे श्री. बाबूराव पाडळीकर व भाचे श्री. राजाभाऊ पाडळीकर यांचीही काही पत्रे आहेत. त्यांपैकी बाबूरावांचे एक पत्र महत्त्वाचे आहे. (पत्राबद्दलचे तपशील : पुणे १।१।१९४५, सोमवार, १ वाजता.) त्यात त्यांनी लिहिले आहे; "शनिवारी रात्री रेडिओवर बदकांचे गुपित ऐकले. स्पष्ट ऐकू आले व कथानक मजेदार वठले. आपणास बहुधा ऐकावयास सापडले नसेलच." हा तपशील महत्त्वाचा आहे. पहिल्या ध्वनिक्षेपणाची (*नटश्रेष्ठ आणि चार संगीतिका* या पुस्तकात आरंभी नोंदलेली) तारीख त्यामुळे पक्की होते.

याहूनही अधिक महत्त्वाची गोष्ट : 'कर्ण' च्या 'पहिल्या ध्वनिक्षेपणाची तारीख मिळाली नाही' अशी नोंद वर उल्लेखिलेल्या पुस्तकात आहे. या बासनात 'कर्ण'चे हस्तलिखित सापडले. त्याखाली नोंदलेली एक तारीख : ५.१२.१९४३ खार ही; आणि दुसरी तारीख (ऑल इंडिया रेडिओ बॉम्बे स्टेशन) २.१२.१९४३ ही. हीच पहिल्या ध्वनिक्षेपणाची तारीख असावी. ध्वनिक्षेपणानंतर लगेचच मर्ढेकरांनी ते संगीतक स्वतःच्या अक्षरात लिहून काढले असावे. ते 'महाराष्ट्र साहित्य पत्रिके'च्या जानेवारी १९४४ च्या अंकात प्रसिद्ध झाले. *नटश्रेष्ठ* या पुस्तकातील संगीतकाची संदर्भ-प्रत तीच होती, हे उघड आहे. ते हस्तलिखित व मुद्रित संगीतक यांत काही फरक आहे का? मर्ढेकरांनी त्याचे काही परिष्करण यथावकाश केले का? या गोष्टींचा अभ्यास स्वतंत्रपणे करण्याजोगा आहे.

आता पुन्हा मर्ढेकरांनी आबांना पाठविलेल्या पत्रांकडे. त्यांतील दोन पत्रे विशेष लक्ष वेधून घेतात : २९ सप्टेंबर १९४१ च्या पत्रात मर्ढेकरांनी मुंबई ग्रंथसंग्रहालयात त्यांच्या पुस्तकावर झालेल्या चर्चेचा वृत्तांत दिला आहे. 'काल मुंबई ग्रंथसंग्रहालयांत माझ्या पुस्तकावर चर्चा झाली. काही अनुकूल, काही प्रतिकूल. मी हजर राहिलो होतो, आणि अध्यक्ष प्रो. गजेंद्रगडकर यांच्या समारोपाच्या अगोदर थोडे – तरी तीस मिनिटे – अस्खलित शुद्ध सोप्या मराठीत बोललो!!' – याबद्दल विशेष आनंद वाटण्याचे कारण असे की, मर्ढेकरांना आपल्या मराठी भाषेवरील प्रभुत्वाविषयी फारसा आत्मविश्वास नव्हता. आत्मविश्वासाचा हा अभाव अनाठायी नव्हता असे मानायला

दोन पुरावे आहेत. या दृष्टीने स्वतः मर्ढेकरांनीच २०.९.४२ रोजी कलकत्त्याहून लिहिलेल्या पत्राचा ताजा कलम असा : 'प्रस्तावना लिहिताना भाषेची फार अडचण भासली. मला चांगली मराठी भाषा अजून लिहिता येत नाही. सरावाने येईल अशी उमेद आहे'. ही प्रस्तावना प्रभाकर पाध्ये यांच्या *कलेची क्षितिजे* या पुस्तकाला लिहिलेली. मर्ढेकर एरवी संकोची, अबोल; पण ते आपल्या वडिलांपाशी किती मोकळे होते, याचे प्रत्यंतर पत्रातील पुढील काही वाक्यांवरून येते : "... प्रस्तावना सुबोध झाली की नाही ते कळवावे. श्री. पाध्ये यांचे पुस्तक शास्त्रीयदृष्ट्या अगदीच व्यर्थ आहे; पण त्यांचे-माझे संबंध मित्रत्वाचे असल्याने स्पष्टपणे कडक टीका करता आली नाही. म्हणून प्रस्तावनेला 'वरळण्या'चे स्वरूप दिले आहे. सौम्यपणे लिहिली आहे. काही काही ठिकाणी तर त्यांना साध्या पारिभाषिक शब्दांचे अर्थही समजलेले दिसत नाहीत. अशी पुस्तके लिहून वृथा मराठी साहित्यात अभ्यासशून्य लिखाणाला प्रोत्साहन दिले जाते; पण स्पष्टपणे असे लिहिता आले नाही तरी, प्लेटोचे व बालकवींचे अवतरणांतून मी तो अर्थ ध्वनित करण्याचा प्रयत्न केला आहे. आहे या स्वरूपातही कदाचित पाध्येंना प्रस्तावना आवडणार नाही. तसे झाल्यास मी परत घेईन." (या प्रस्तावनेबद्दल पाध्यांचे मत काय झाले? – ते दुखावले गेले का? पुढे त्यांनीही मर्ढेकरांचे सौंदर्यशास्त्र अमान्य केले ही गोष्ट येथे आठवते.)

मर्ढेकरांनी ही प्रस्तावना पाध्यांकडे पाठविली. या बासनात एक खाली सही नसलेले टिपण आहे. तो पाध्यांचाच प्रस्तावनेवरील अभिप्राय असेल का? ते अक्षर मर्ढेकरांचे स्नेही श्री. द.श्री. जोशी यांचे नाही, याची मी कै. श्री. जोशी यांच्या कन्या श्रीमती शारदा द्विवेदी यांना ते टिपण दाखवून खातरजमा करून घेतली. वि.ह. कुलकर्णी यांचे अक्षरही वेगळे होते. त्या टिपणात मर्ढेकरांना उद्देशून 'तुम्ही' म्हटले आहे. त्यामुळे अन्य मित्र व आप्त हेही आपोआपच बाद होतात. ते अक्षर एम.जी. भाटे, श्री.बा. रानडे, रा.भि. जोशी, वामन मल्हार जोशी (श्री. वामन मल्हार जोशी यांनी मर्ढेकरांच्या *वाङ्मयीन महात्मता* या पुस्तकाला प्रस्तावना लिहिली होती, हा तपशीलही येथे आठवावा.) यांच्यापैकी कोणाचे असेल का? कारण ते टिपण जाणकारीने लिहिले आहे! हे टिपण जीर्णशीर्ण झाले आहे. ते काळ्या शाईत लिहिलेले लहान चतकोर कागद आहेत. त्यातील मजकूर पुढीलप्रमाणे :

प्रस्तावनेबद्दल माझे मत

"माझें मत तें काय असणार? आधीच प्रेमानें भारावलेलें मन. त्याला सर्वच चांगले वाटणार.

"तुमच्या अभिप्रायातील मुद्दे वाचतांना तुमचा पहिला मुद्दा खरोखरच चांगला वाटला व मला तो पटला. (पेन्सिलीत वर लिहिलेले शब्द : 'थोडाफार समजला') नुसती भावना कार्यप्रवण होऊ शकत नाहीं, हें मला पटतें. नुसती इच्छाही कार्यप्रवण होऊ शकत नाहीं, तसें झालें असतें तर जगांत काय झालें नसतें? त्या इच्छाशक्तीलाही मानसिक जोर व शारिरशक्तीची अनुकूलता हवी! शिवाय कांही अंशी परिस्थितीही अनुकूल असावी लागते.

"प्रस्तावनेंतील १० व्या पानाच्या प्रथम परिच्छेदापासून शेवटपर्यंतचा भाग तर मला फारच आवडला व तुम्ही जर मराठी वाङ्मयातील अभिजात ग्रंथ व कादंबऱ्या वाचण्याचा व

प्रस्तावनेंतील १० व्या पानाच्या
प्रथम परिच्छेदापासून शेवटपर्यंतचा
भाग तर मला फारच आवडला व
तुम्ही जर मराठी वाङ्मयांतील
अभिजात ग्रंथ व कादंबऱ्या वाच-
ण्याचा व त्यावर लिहिण्याचा उपक्रम
केला तर तुमची एक चांगली वैचा-
रिक वाढ [?] अशी माझी खात्री
आहे. दुसरीही एक गोष्ट ह्या प्रसं-
गाने सुचवावीशी वाटते ती ही की,
मराठी - सुसंस्कृत मराठी बोल-
णाऱ्या कुटुंबांशी दळणवळण जर
ठेवलें जाईल, त्यांच्याशी घरोब्याच्या
नात्याने जर गप्पा गोष्टी करता येतील
तर आपोआप भाषेवर जास्त प्रभुत्व
(तुम्हांला) स्थापन झालेलें दिसेल.

बासनात सापडलेल्या, खाली सही नसलेल्या टिपणातील एक पान.

त्यावर लिहिण्याचा उपक्रम केला तर तुम्हीही एक चांगल्यापैकी लेखक व्हाल अशी माझी खातरी आहे. दुसरीही एक गोष्ट ह्या प्रसंगानें सुचवावीसें वाटतें. ती ही कीं, मराठी-सुसंस्कृत मराठी, बोलणाऱ्या कुटुंबांशी दळणवळण जर ठेवलें जाईल, त्यांच्याशी घरोब्याच्या नात्यानें जर गप्पागोष्टी करतां येतील तर ह्यापेक्षा भाषेवर जास्त प्रभुत्व (तुम्हांला) स्थापन झालेलें दिसेल.

"तुमच्या घरांतील परिस्थिति ह्या बाबतींत तुम्हांला व्हावी तितकी पोषक होणार नाहीं असें आपलें मला वाटतें!

"बरं तुमचा विशेष सहवासही इंग्लिश भाषा सर्रास वापरणाऱ्या व्यक्तींशीच बहुधा घडतो, त्यामुळे थोडीशी कमतरता उत्पन्न होतेंच.

"आतां तुमचें लेखन दुर्बोध असतें, असा जो लोकांचा समज आहे, त्याविषयीं मला असें वाटतें कीं, तुमचें आतांपर्यंतचें वाङ्मय लिखाण बहुतांशीं वाङ्मयीन शास्त्रीय विषयावरच आहे. शास्त्रीय विषय आला कीं, पारिभाषिक शब्द आलेच आणि ते तर सामान्य वाचकांच्या परिचयाचे नसतात, फार कांय चांगल्या शिक्षित वाचकांना सुद्धां त्यांचा परिचय नसतो आणि त्यामुळें लिखाण समजत नाहीं. अर्थात मग ते त्याला दुर्बोध म्हणून मोकळे होतात. ह्याला उत्कृष्ट उदाहरण म्हणजे श्री. म्हसकर डॉक्टर यांनी लिहिलेलें आहारशास्त्र. ते शेकडा ९० वाचकांना समजत नाहीं, असें वाटतें.

"आणि दुसरी गोष्ट सामान्य वाचकांना विचार करण्याची संवयच नसते. त्यांना कादंबऱ्या, नाटकें वगैरे साधें वाचन करण्याची संवय लागलेली असते. अर्थात् विचार करून वाचन करणे बहुतेकांना नको असते."

हे टिपण फार मार्मिक आहे. त्यात एक प्रकारची दूरदृष्टी आहे. मर्ढेकर पुढे लेखक झाले; त्या लेखनाच्या दुर्बोधतेवरून वादळ उठले, हे तर खरेच; पण सर्वसामान्य वाचकाची अभिरुची, अपेक्षा यांच्याबद्दलही या टिपणात नेमकेपणाने लिहिले आहे. ते आजच्या काळालाही तंतोतंत लागू पडावे इतके लक्षणीय आहे.

यात विशेष महत्त्वाची आहे ती, मर्ढेकरांनी विविध मार्गांचा अवलंब करून मराठीशी असलेला आपला संपर्क वाढविला पाहिजे ही सूचना. मर्ढेकरांना स्वतःच्या मराठीविषयी आत्मविश्वास नव्हताच. त्यांच्या कादंबऱ्यांबद्दल, तत्कालीन परीक्षणांतही, ते मराठी बोजड, क्लिष्ट असल्याचे लिहिले गेले आहे. हाच आक्षेप त्यांच्या कवितेवरही घेतला गेला. त्यात तथ्यांश होता; पण हेही खरे की, एकीकडे बाळबोध मराठी व दुसरीकडे आधुनिक इंग्रजी या दोहोंमध्ये असलेल्या ताणात मर्ढेकरांची कविता सापडली, म्हणूनच तिला वेगळे भाषिक बळ लाभले. भाषेवर अतिरिक्त प्रभुत्व असण्याऐवजी तिची थोडी कमतरता असणे हे कदाचित कवितेच्या अंगी लागत असावे. त्यामुळे शैली मिताक्षरी होत असावी. अर्थात त्या कमतरतेची भरपाई करणारे अन्य एखाद्या भाषेचे भक्कम ज्ञान जोडीला पाहिजे. ते मर्ढेकरांजवळ होतेच. ते ज्ञान त्यांच्या कवितेत पूर्णतः सार्थकी लागले!

हे टिपणही आबासाहेबांच्या मुलासंबंधीच्या आपुलकीमुळेच आजवर टिकले! इतर सामग्रीप्रमाणेच त्यालाही कसरीची वा उंदीरघुशींची बाधा झाली नाही, हे सुदैव.

आबासाहेबांनी किती – अगदी निरुपयोगी वाटणाऱ्याही – गोष्टी जपून ठेवाव्या? या कागदपत्रात एक वाणसामानाची यादी आहे. ती मर्ढेकरांनी स्वतःच्या प्रपंचासाठी (बहुधा मुंबईच्या मुक्कामात) तयार केलेली असावी. कारण, यादीवर २ ।१० ।४० ही तारीख आहे. ही डाव्या बाजूला. उजव्या बाजूला २ ।४ ।४० ही तारीख; व त्याच वस्तूंपुढे पेन्सिलीने लिहिलेले हिशेबांचे, वस्तूंचे आकडे. त्या आकड्यांवरून त्यावेळच्या स्वस्ताईची कल्पना येते. हा काळ पाहिलेल्या मर्ढेकरांना युद्धोत्तर महागाई, आंबेमोहोर तांदूळाऐवजी 'मका' (काढू मी दळणा कशि। निवडु सख्या आणि मका) हे बदल म्हणजे एक आर्थिक धक्काच होता. आधी व्यक्तीला बसलेला. मग कवीला. एखाद्या 'नेटका प्रपंच' करणाऱ्या माणसाला लागणाऱ्या सर्व वस्तू या यादीत समाविष्ट आहेत. यातील मापे जुन्या काळाची आठवण देतातच; पण 'साखऱ्या', 'पिठी', '५११ साबण', 'पटणी', 'चहा नांगर छाप', 'स्पिरीट', 'साखरी खारीक' वगैरे वस्तूही आता विरळपणेच स्मरणात असतात. यादी चांगली लांबलचक आहे. यादीच्या शेवटी 'बरोबर नेणे' या शीर्षकाखाली '४ गोणी, १ डबा तेलाचा, १ डबा तेल आणण्यास, १ बाटली, १ डबा तुपाचा' असे लिहिले आहे. सुटे धान्य, तेल-तूप आणण्यासाठी या वस्तू बरोबर न्यायच्या हे स्वतःच्या आठवणीसाठी येथे लिहिले असावे. (गंमतीने म्हणावेसे वाटते, हे मर्ढेकरांना त्यांच्या 'गणपत वाण्या' ने दिलेले ट्रेनिंग!)

आणखी एक तसा निरुपयोगीच असणारा कागद म्हणजे मर्ढेकरांनी धुळ्याला केलेल्या फर्स्ट-एडच्या कोर्ससंबंधीचे सर्टिफिकेट! सर्टिफिकेटवर १८.१०.१९२२ ही तारीख आहे. आबासाहेब उत्तम शिक्षक होते. त्यांनी आपल्या मुलाला रामरक्षा इत्यादी स्तोत्रांच्या पठनाच्या, पौराणिक कथांच्या वाचनाच्या जोडीने या काही उपयुक्त गोष्टीही करायला शिकवल्या. त्यांच्यावर चौफेर, आणि आधुनिक संस्कार केले. त्याबद्दल वाटणारी मनोमन कृतज्ञताच पुढे पितापुत्रांच्या अत्यंत सुंदर, निकट नातेसंबंधात परावर्तित झाली असावी.

या पत्रांतून मर्ढेकरांना आपल्या वडिलांबद्दल वाटणारे अपार प्रेम, विशेषतः आईच्या मृत्यूनंतर त्यांना आलेल्या एकटेपणाबद्दल वाटणारी सातत्यपूर्ण चिंता, हे सगळे किती नितळपणे प्रतिबिंबित झाले आहे. आईच्या मृत्यूनेही मर्ढेकर फार उदास झाले होते. पत्रांतील एक-दोन उल्लेख त्या उदासीची कल्पना देतात.

आई-वडिलांपुढे मर्ढेकर नेहमी नम्र राहिले. ही नम्रता सक्तीची नव्हती; ती जातिवंत भावनेतून निपजली होती. परंपरेचे सुजाण भान मर्ढेकरांमध्ये आपोआप आहे, आणि वडिलांशी त्या काळाचे रीतिरिवाज सांभाळून त्यांना संवाद साधावासा वाटला, तो या निकटपणामुळेच. एरवी विलायतेला जाऊन आलेले साहेब मर्ढेकर आबांना अशा भाषेत, भावनेने ओलावलेली पत्रे लिहिते ना.

मर्ढेकरांचे वडील कवीही होते. हा त्या दोघांमधील आणखी एक 'कोमल धागा'. या बासनात त्यांच्या दोन कविता आहेत. एका सुट्या कागदावर छापलेल्या कवितेचे नाव 'अरुण'. खाली डाव्या बाजूला छापलेले नाव अध्यापक मर्ढेकर; तारीख ३.३.३३. – आणि उजव्या बाजूला बालकवी-गडकरी (थोडा बदल करून) अशी नोंद. या कवितेचे वळण निश्चितच गोविंदाग्रज-बालकवींची – विशेषतः बालकवींची – आठवण करून देणारे आहे. बालकवींबद्दलचे मर्ढेकरांचे प्रेम हे या अर्थाने आनुवंशिकच म्हटले पाहिजे. दुसऱ्या कवितेला शीर्षक नाही. शिरोभागी कंसात (राग : भैरवी) ही टीप आहे. खाली 'स्फूर्तिलहरी' असे कागदाच्या उजव्या बाजूला. डाव्या बाजूला उतारा : मर्ढे, ३०.३.४१, सीताराम. हे तपशील. दोन्ही कवितांचे वळण जुनेच आहे. भैरवीत आहे ती प्रार्थना. ध्रुपद 'मंगलमय विश्वसकल होऊं दे दयाळा!' असे आहे; आणि शेवटचे कडवे 'लय पावो असुरता, नांदूं दे शांतता, तोंवरिं जगिं मंगलता येईना यशाला" हे आहे. मर्ढेकरांचे 'आणखी काही कविता' मधील पहिल्या कवितेत मागितलेले 'मागणे' तरी याहून वेगळे काय होते? प्रार्थनेची भाषा देशकालपरिस्थितीनुसार बदलू शकते, पण तिच्यामागची भावना सनातनच असते!

मर्ढेकरांना विद्यार्थी म्हणून घरातच सुस्थित जीवन लाभले. मॅट्रिक झाल्यानंतर मर्ढेकर घरापासून दूर गेले. आधी पुण्याच्या फर्ग्युसन कॉलेजमध्ये, आणि पदवी परीक्षेनंतर इंग्लंडला, आय.सी.एस्. होण्यासाठी. तिथे त्यांनी फार कसून अभ्यास केला असला पाहिजे. त्या अभ्यासक्रमाचे स्वरूपच तसे चौरस, बहुविद्याशास्त्रीय होते. या बासनात मर्ढेकरांनी अभ्यास करताना काढलेल्या पुष्कळ नोट्स आहेत. इटालियन-इंग्रजी, फ्रेंच-इंग्रजी अशी शीर्षके असलेल्या संक्षिप्त शब्दकोशवजा याद्या आहेत. नोट्स किती विविध विषयांवरच्या! म्हणजे हा दोन परकीय भाषांचा अभ्यास इंग्लंडला असतानाच झालेला असावा. या डायऱ्यांवर १९३२ या वर्षाची नोंद आहे. त्यांपैकी काही विषय असे : Tariffs, B.B.C. Policy, New Journalism, Modern Art, The World Economic Depression, Protection and Unemployment, Economics in the Modern World, 20th Century Architecture, The slums, Music, 19th Century French painting, Wise Spending and Wise Saving, The B.B.C. and Music – मर्ढेकरांच्या समीक्षा-सौंदर्यशास्त्रीय लेखनामागे, आणि त्यांच्या काव्यलेखनामागेही प्रतिभेप्रमाणेच व्युत्पन्नता कशी होती, याची कल्पना या काही टाचणांवरून येते.

मर्ढेकर इंग्लंडला 'युनिव्हर्सिटी कॉलेजा'त शिकले. तेथील 'ट्यूटर'चे शिफारसपत्रही बासनात आहे. त्यावर ११ जुलै १९३४ ही तारीख आहे. याचा अर्थ मर्ढेकरांनी ते शिफारसपत्र भारतात परतल्यानंतर मागवून घेतले असावे. त्यात मर्ढेकरांच्या वर्तनाची, उद्योगशीलतेची व व्यक्तिमत्त्वाची प्रशंसा आहे. त्यातील महत्त्वाचे वाक्य – 'He attended here during three sessions beginning October 1930'. याचा अर्थ मर्ढेकर १९२९ साली इंग्लंडला गेले असले तरी, युनिव्हर्सिटी कॉलेजमधील त्यांचे तीन वर्षांचे शिक्षण ऑक्टोबर १९३० मध्येच सुरू झाले. दरम्यानच्या काही महिन्यांत मर्ढेकरांनी काय केले? की त्यांच्या प्रयाणाचे वर्ष १९३० हेच होते? 'सत्यकथे'च्या मे १९५६ च्या मर्ढेकर विशेषांकात प्रयाणाचे वर्ष १९२९ दिलेले आहे. (पृष्ठ क्र. ५५). या तपशिलापुढे असलेली काही वाक्ये पहा : "केंब्रिजच्या किंग्ज कॉलेजमध्ये प्रवेश मिळविण्याकरिता त्यांनी अर्ज केला होता; पण तेथे गेल्यावर त्यांना असे आढळून आले की, कारकुनी चुकीमुळे आपणाला लंडनच्या किंग्ज कॉलेजमध्ये प्रवेश मिळाला आहे". या कॉलेजातील अभ्यासक्रमात 'भाषाशास्त्र' हा किचकट विषय सक्तीचा होता... "त्यांनी कॉलेज बदलण्याचे प्रयत्न केले पण यश आले नाही, हे उघडच आहे". (तत्रैव)

केंब्रिजला जाण्यात यश आले नाही, हे उघडच आहे; पण लंडनलाच किंग्ज कॉलेजमधून युनिव्हर्सिटी कॉलेजात असा बदल मर्ढेकरांनी करून घेतला असेल का? – एल्. सालोमन या 'ट्यूटर'चे शिफारसपत्र वाचल्यावर तशी शंका येते खरी. (ती योग्य असेल, तर मी माझ्या पुस्तकातील पहिल्या चरित्रपर प्रकरणात प्रस्तुत चरित्ररेखेतील तपशिलांवर केलेली टीकाटिप्पणी (पृ. २३४) थोडी दुरुस्त करून घ्यावी लागेल.) मर्ढेकर प्रथम किंग्ज कॉलेजात व काही महिन्यांनी ते सोडल्यानंतर युनिव्हर्सिटी कॉलेजात होते, असे म्हणावे लागेल. (चरित्ररेखेत मर्ढेकरांच्या आईचा मृत्यू १९४१ साली झाला अशी माहिती आहे. ती अचूक



आहे. कारण, या बासनात सांत्वनाची एक-दोन पत्रे आहेत. माझ्या लिखाणातच अनवधानाने "मर्ढेकरांची आई त्यांच्या वडिलांच्या सुमारे वर्षभर आधी [म्हणजे १९४४ साली] गेली होती," असे वाक्य आले आहे. [पृष्ठ क्र. २१]. ती चूक दुरुस्त करण्याची संधीही येथेच घ्यावी.) – हे सगळे तर्कच. अधिकृत माहिती मिळावी असे पुरावे उपलब्धच नाहीत; पण लंडनच्या दोन्ही कॉलेजांत तितके जुने रेकॉर्ड अजून उपलब्ध असेल, तर तिथे जाऊन खातरजमा करता येईल. अर्थात त्यासाठी संशोधकाच्या कुंडलीत परदेशप्रवासाचा योग असावा लागेल!

संशोधनाच्या निमित्ताने लंडनला जाता आले तर आणखी एका गोष्टीची खातरजमा करणे शक्य आहे : मर्ढेकरांचे पहिले पुस्तक *Arts and Man* लंडनच्या Mortisoy's... (Eldon Chambers, 32 Fleet Street, E.C. 4) या प्रकाशन संस्थेतर्फे १९३७ मध्ये प्रकाशित झाले. ती प्रकाशनसंस्था अद्याप अस्तित्वात आहे का? मर्ढेकरांनी तिच्याशी कसा संपर्क साधला असेल? त्या काळात भारतात इंग्रजी पुस्तके प्रकाशित करणाऱ्या संस्था फार थोड्या होत्या. मर्ढेकरांना त्या काळात लेखक म्हणून नावही नव्हते. त्यामुळे मर्ढेकरांना, जिथे त्यांनी चार वर्षे वास्तव्य केले त्या परदेशी शहरात प्रकाशनाच्या दृष्टीने प्रयत्न करावा असे वाटणे स्वाभाविक होते. याबद्दल मी लिहिले आहे (खंड २, पृष्ठ क्र. ३४-३५), " 'या पुस्तकाचे लेखन त्यांनी इंग्लंडहून मायदेशाकडे केलेल्या जलप्रवासात केले आणि त्याचे हस्तलिखित त्यांनी हर्बर्ट रीड हे कलामीमांसक व टी.एस्. एलियट हे प्रख्यात कवी व समीक्षक यांना दाखविले; दोघांनीही लेखनाची प्रशंसा केली' असे श्रीमती अंजना मर्ढेकर यांनी *Arts and Man*, च्या 'पॉप्युलर प्रकाशना'ने काढलेल्या (द्वितीय) आवृत्तीत लिहिले आहे. आपले पहिलेच पुस्तक या दोन ब्रिटिश बुजुर्गांना अभिप्रायासाठी पाठविण्याची कल्पनाही इंग्लंडमधील वास्तव्यामुळेच सुचली असावी... मर्ढेकरांची या दोघांशी इंग्लंडमध्ये असताना भेट झाली होती का, हा एक प्रश्न येथे उपस्थित होतो. त्यावद्दल, चरित्रात्मक तपशील उपलब्ध नसल्यामुळे, काहीच अनुमान करता येण्याजोगे नाही."

या सगळ्याच मजकुराला छेद देणारा असा एक कागद बासनात मिळाला : हे 'The Cambridge Literary Agency' ने १५ एप्रिल १९३५ रोजी मर्ढेकरांना पाठविलेले पत्र आहे. पत्र असे :

Dear Sir

We write to acknowledge with thanks, receipt of your Ms. which we shall be pleased to read on hearing that you can agree to the terms of our prospectus, a copy of which we enclose.

खाली Acting Secretary ची सही, व ताजा कलम : "We should be obliged if you would kindly forward postage, or postal coupons, for return in the event of unsuitability."

या सगळ्या उपचारात दोन वर्षे गेली. या काळात 'केंब्रिज लिटररी एजन्सी'ने ते हस्तलिखित हर्बर्ट रीड व टी.एस्. एलियट या दोघांनाही अभिप्रायासाठी दाखविले असणे शक्य आहे. म्हणजे ते मर्ढेकरांनी या दोन प्रख्यात समीक्षकांना थेट पाठविले नाही, तर एजन्सीमार्फत ते त्यांच्याकडे गेले, ही वस्तुस्थिती असावी. त्यांनी व्यक्त केलेल्या समाधानाबद्दल मर्ढेकरांनी अंजनाबाईंना तोंडी सांगितले असावे. कारण, प्रस्तावनेत त्या म्हणतात, "They both thought it was interesting and Mr. Eliot considered it 'provoking' and 'well-written' " – ही विशेषणे ज्या अर्थी अवतरणचिन्हांकित आहेत, त्या अर्थी ती एलियट यांनी मर्ढेकरांना पाठविलेल्या पत्रातील किंवा एजन्सीमार्फत मर्ढेकरांना आलेल्या स्वीकृतिपत्राच्या उद्धृतातील

असावीत. एजन्सीच्या पत्रानंतर झालेला पत्रव्यवहार उपलब्ध असेल, तरच त्यासंबंधी काही ठाम निष्कर्ष काढता येईल. नाहीतर केवळ तर्कावरच विसंबणे क्रमप्राप्त आहे.

अशा नव्याने हाती आलेल्या माहितीच्या आधारे आपल्या तर्कांचा, विश्लेषणांचा पुनर्विचार करता येतो, अनवधानाने झालेल्या चुका दुरुस्त करता येतात, आणि काही नवे संदर्भही उपलब्ध करून देता येतात, एवढे मात्र नक्की! शिवाय एक दप्तर सोडत असताना दुसरे एखादे दप्तर सोडण्याची प्रेरणा कुणाला तरी होईल अशी आशा वाटते, ती वेगळीच. (याला इंग्रजीचा आधार घेऊन hoping against hope असेही म्हणता येईल!)

आता एका सर्वात महत्त्वाच्या दस्तऐवजाचा उल्लेख करावा, आणि हे बासन पुन्हा बांधून ठेवावे. या छोट्या कागदावर अगदी फिकट, बारीक अक्षरात लिहिलेली एक इंग्रजी कविताही आहे; आणि ते अक्षर मर्ढेकरांचेच आहे. ती वाचता येतेच, पण एका मोठ्या, रेघा आखलेल्या कागदावर तीच कविता हेमावाईच्या अक्षरात आहे. ते अक्षर वाचणे अर्थातच अधिक सुकर. कविता अशी :

I have but one story
The stags are wandering roaring (?)*
The sky is snowing
The summer is gone.
quickly the low sun
goes drifting down
Behinds the (**rucks?) -
Lifting and long.
The wild geese cry
Down the storm
The furns have fallen
Russet and torn
The wings of the birds
Are clotted with ice
I have but one story
The summer is gone

* (शब्द लागलेला नाही)

** (शब्द लागलेला नाही, म्हणून तो कंसात, प्रश्नचिन्हासकट लिहिला असावा.)

ही कविता हेमाबाईच्या हस्ताक्षरात आहे – म्हणजे ती मर्ढेकरांनी १९४० नंतर (विवाहोत्तर काळात) लिहिली असे मानायचे का? (दोन्ही कागदांवर तारीख नाही.) तसे असेल, तर 'शिशिरर्तुच्या पुनरागमें' या १९३१ साली 'रत्नाकर' मासिकात प्रसिद्ध झालेल्या कवितेचा तिच्याशी फारसा संबंध नाही; पण ही कविता मर्ढेकरांनी इंग्लंडमध्ये असतानाच – म्हणजे १९३१ पूर्वी – कशावरून लिहिली नसेल, आणि तोच जपून ठेवलेला कागद हेमाबाईंनी कशावरून पाहिला नसेल? – हा तर्क खरा असेल, तर 'शिशिरर्तुच्या पुनरागमें' या कवितेचा कच्चा खर्डा वाटावा इतके साम्य या दोन कवितांत आहे. The summer is gone – म्हणजे शिशिर आला. मराठी कवितेत फक्त निष्पर्ण झाडीत निजलेल्या व निराधार झालेल्या 'इवल्या सुकोमल पाखरां'चा उल्लेख आहे. इंग्रजी कवितेत stags, wild geese यांचाही उल्लेख येतो. शिवाय पाखरांचे पंख वर्फाळलेले आहेत; – अवघ्या आकाशातून हिमवर्षाव होतो आहे. सूर्य अस्ताला गेलेला. 'वादळ उठलेले' – हे वर्फाचेच वादळ असावे. – या सगळ्या गारठलेल्या वातावरणात पुन्हा पुन्हा जाणवणारे सत्य एकचः उन्हाळा गेला – ऊब गेली! आता दुसरे सांगण्याजोगे आहेच काय? – म्हणून "I have but one story..." – या बीजातूनच 'शिशिरर्तुच्या पुनरागमें' ही कविता फुलली असेल का?

कदाचित ही दुसरीच एक कविता असणेही शक्य आहे. तसे मानले तरी तो जुना इंग्लंडमधला शिशिर मर्ढेकरांच्या मनात रेंगाळत होताच. ते हिमवर्षाव करणारे आकाश, तो रानबदकांचा आकांत, ती गळलेली पाने, ते पंखांवर बर्फ साचल्यामुळे साकळून गेलेले पक्षी... हे सगळे स्मरणात भिरभिरत होते. त्या ऊर्मीतूनच ही इंग्रजी कविता लिहिली गेली असेल का? त्या काळात मर्ढेकर इंग्रजी कविता लिहीत होतेही. त्या अप्रकाशित होत्या. पुढे काही प्रसिद्ध झाल्या; टंकलिखित प्रतीत नसलेल्या काही कविता कालांतराने उपलब्ध झाल्या. (ते सगळे तपशील माझ्या पुस्तकात आहेत : खंड २ : पृष्ठ क्र. १०, १४३-४४) – पण ही कविता त्या संग्रहात नाही. म्हणजे ही मर्ढेकरांची नव्याने उपलब्ध झालेली आणखी एक इंग्रजी कविता, असे मानावे लागेल.

जी.एं.नी. 'पिंगळावेळ'च्या आरंभी स्ट्रिंडबर्गचे एक अवतरण दिले आहे. तो म्हणतो, मी पुन्हा पुन्हा एकच गोष्ट लिहीत असतो...

"Shallow people demand variety – but I have been writing the same story

throughout my life, every time trying to cut nearer the aching nerve."

मर्ढेकरही एकच कविता पुन्हा पुन्हा लिहीत होते : ती त्यांच्या मनाला डसलेली त्या काळाची कविता. तो वादळ-वणव्यांचा, वर्षावांचा काळ होता. सगळेच अस्ताव्यस्त, विखुरलेले. वातावरणात पक्ष्यांचेच नव्हे तर मध्यमवर्गीय माणसांचेही मूक चित्कार. सूर्य मावळलेला. अंधाराचे साम्राज्य. "अंधाऱ्या जगाची हीच रीतभात। काजळाची वात काळोखाला" अशी परिस्थिती. दिशाभूल चाललेली, कारण 'हिरवे वा लाल' सिग्नल नाहीत; पलीकडचे काही दिसत नाही. कारण, डोळ्यांच्याच भिंती झालेल्या. अशा काळात स्वतःचा सांगाती स्वतःच होऊन मर्ढेकरांनी आपला भावनिक व वैचारिक काव्यप्रवास निर्धाराने केला. तो निर्धार कायम राहिला. कारण, मर्ढेकरांना मनोमन ठाऊक होते की, आणखी एक 'समर्थ', 'समर्थात्म' सांगाती आपल्या मागे वा आसपास आहे. आपल्या काव्यलेखनाच्या उत्तरार्धात मर्ढेकर त्या 'सांगाती'चीही स्वगतरूप कथा 'I have but one story' *आणखी काही कवितां* तून लिहू लागले.

या विखुरलेल्या दस्तऐवजांचे धागेदोरे कुणी जुळवू शकेल का? त्या जुळवणीला 'चरित्र' असे म्हणता येईल का? चरित्र या वाङ्मयप्रकाराविषयीचे फिलिप ग्युडेला या प्रख्यात ब्रिटिश इतिहासकार व चरित्रकाराचे एक प्रसिद्ध अवतरण आहे :

"Biography is a region bounded on the north by history, on the south by fiction, on the east by obituary and on the west by tedium."

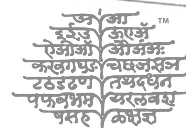
या अवतरणाचा मुक्त अनुवाद डॉ. य.दि. फडके यांनी *कहाणी सुभाषचंद्राची* (श्री विद्या प्रकाशन, पुणे, १७ ऑगस्ट १९९४) या ग्रंथात केला आहे (प्रस्तावना पृष्ठ क्र. १०). उत्तरेला इतिहास, दक्षिणेला ललित साहित्यातील कल्पनाविलास, पूर्वेला स्तुती (मृत्युलेखातील वगैरे) आणि निव्वळ पश्चिमेला रूक्ष तपशील गोळा करत, वैराण कंटाळवाणे भटकणे; या तटबंदीतून चरित्रकाराला वाट काढावी लागते. आरंभी तो प्रवास निष्फळ वाटतो; पण वैराण वाळवंटातही कधी हिरवळीचे तुकडे सापडतात. त्यांच्यात इतिहास लपलेला असतो, आणि मर्ढेकरांसारखा एखादा समर्थ कवी हा जर चरित्रविषय असेल, तर कल्पनाशक्ती व स्तवनशक्ती या दोन्ही शक्ती आपोआपच स्वतःवर नियंत्रण ठेवू शकतात, आणि त्या कवीच्या आयुष्यातील एकच गोष्ट घाईने सांगण्याचा अट्टाहास न करता त्या गोष्टीतील अनेक धागेदोरे प्रथम सावकाश जुळवतात, न्याहाळतात... हा असतो चरित्राचा जन्म!

ते धागेदोरे जपून ठेवणारे एखादे बासन मात्र सापडले पाहिजे; त्यातील जुने दस्तऐवज आपल्या अर्थनिर्णयन शक्तीने नवे कसे करून घ्यायचे आणि समांतरपणे नवे काही शोधण्याचा ध्यास कायम कसा ठेवायचा, हे ज्या त्या चरित्रकाराच्या ताकदीवर अवलंबून!

अशा ताकदीचा एखादा चरित्रकार मर्ढेकरांना लाभो!



अनुक्रमणिका





आत्मचरित्र आणि कथनमीमांसा*

मिलिंद स. मालशे

आत्मचरित्र हे एक कथन असते. त्यामुळे आत्मचरित्र या साहित्यप्रकाराचा विचार करताना कथनमीमांसा (Narratology) या आधुनिक समीक्षेतील एका महत्त्वाच्या क्षेत्रातील काही महत्त्वाच्या तत्त्वांची व संकल्पनांची मदत आपल्याला निःसंशय होईल. तेव्हा कथनमीमांसेच्या आधारे या साहित्यप्रकाराच्या स्वरूपाचा विचार येथे करायचा आहे. मराठीमधील आत्मचरित्रांचा हा परामर्ष नव्हे. मराठीमधील आत्मचरित्रांचीच उदाहरणे घ्यायची असली तरी, ती अगदी निवडक आणि तीही केवळ तत्त्वांच्या व संकल्पनांच्या स्पष्टीकरणासाठी येतील. प्रथम आपण आत्मचरित्राच्या संदर्भचौकटीचा विचार करू, त्यानंतर त्यातील 'मी'चे स्वरूप तपासू, आणि अखेरीस या साहित्यप्रकाराच्या करारशर्ती, त्याचा घाट व त्याची शैली यांचा विचार करू.

१. आत्मचरित्राची संदर्भचौकट

कोणतेही पुस्तक लिहिले आणि वाचले जाते ते विशिष्ट चौकटीच्या संदर्भात. साहित्यप्रकाराच्या संदर्भचौकटीची नोंद दोन पातळ्यांवर घ्यावी लागते. एक म्हणजे लेखनाला असलेली वास्तव जगाची बाह्य चौकट, तर दुसरी लेखनप्रक्रियेची चौकट.

आत्मचरित्र या साहित्यप्रकारामध्ये वास्तव जगामधील एक खरीखुरी व्यक्ती लेखक/लेखिका बनते आणि स्वत:विषयी कथन करू लागते. लक्ष्मीबाई टिळक या वास्तव जगातील एक व्यक्ती लेखिका झाल्या आणि त्यांनी *स्मृतिचित्रे* हे आठवणींचे पुस्तक लिहिले. वास्तव जगातील ही स्त्री शिक्षण न घेतलेली होती. त्यांचे पती नारायण वामन टिळक हे मराठीमधील एक महत्त्वाचे कवी होते. शिवाय त्यांनी हिंदू धर्माचा त्याग करून ख्रिस्ती धर्मही स्वीकारला होता व त्यामुळे हिंदू समाजाच्या दृष्टीने ते एक वादग्रस्त व्यक्तिमत्त्व होते. 'माझे चरित्र लिहायचे झाले तर ते घडले तसे लिहा,' असे सांगणाऱ्या आपल्या पतीची इच्छा पूर्ण करण्यासाठी लक्ष्मीबाईंनी हे लेखन केले. ही सर्व माहिती आपल्याला बाह्य चौकटीमध्ये उपलब्ध आहे. *नाच ग घुमा*च्या लेखिका माधवी देसाई याही वास्तव जगातील व्यक्ती आहेत आणि त्यांचे दुसरे पती रणजीत देसाई यांची गणनाही मराठीतील ख्यातनाम लेखकांमध्ये होते. *आहे मनोहर तरी* लिहिणाऱ्या सुनीता देशपांडे या पु.ल. देशपांडे यांच्या पत्नी आहेत. या दोन्ही लेखिकांनी वेगवेगळ्या कारणांसाठी आत्मपर लेखन करण्याचे ठरविले व त्या लेखिका झाल्या. वास्तव जगात न्हावी या जातीत जन्म घेतलेले आणि लोकनाट्यांतून आणि सिनेमांमधूनही विनोदी नट म्हणून ओळखले जाणारे राम नगरकर लेखक बनले आणि *रामनगरी* हे आत्मकथन त्यांनी आपल्यापुढे ठेवले. वास्तव जगात दलित समाजात दगडू मारुती पवार म्हणून जन्म घेतलेल्या दया पवार यांनी *बलुतं* या पुस्तकाचे लेखन करून आपल्या जीवनाची कहाणी आपल्याला सांगितली आहे. *झोंबी*मध्ये आपल्या बाळपणाची कथा सांगणारे आनंद यादव ग्रामीण साहित्याच्या चळवळीचे अध्वर्यू आहेत आणि कथा, कादंबरी, कविता आणि समीक्षा या सर्व प्रकारांत लेखन केलेले प्रथितयश लेखक आहेत.

वास्तव जगातील व्यक्ती म्हणून आपल्याला या लेखकांविषयी माहिती असते वा तशी माहिती आपण मिळवू शकतो, त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या मानसिक, सामाजिक, सांस्कृतिक पैलूंचे विश्लेषण करू शकतो. त्याच्या आधारे त्यांचे 'नैतिक' मूल्यमापन करू शकतो. त्यासाठी नैतिक मूल्यांची चौकट आपण वापरतो. ही चौकट काही प्रमाणावर संस्कृतिसापेक्ष व भाषागत असेल; पण पूर्णतः तशी नसेल. सार्वत्रिक मानवी मूल्यांना विशिष्ट संस्कृती व विशिष्ट भाषा या चौकटीत व्यक्त केलेले असेल. सामाजिक मूल्यांच्या संदर्भात विशिष्ट भूमिकेमधून, उदाहरणार्थ स्त्रीवादी

---

* श्रीमती नाथीबाई दामोदर ठाकरसी महिला विद्यापीठाचा पदव्युत्तर मराठी विभाग आणि मौज प्रकाशन गृह यांच्या संयुक्त विद्यमाने ५ व ६ डिसेंबर, १९९२ रोजी आयोजिलेल्या *आहे मनोहर तरी* : पाच दृष्टिकोन या विषयावरील चर्चासत्रात कथनमीमांसेच्या अंगाने *आहे मनोहर तरी* या आत्मचरित्राच्या घाटाची व शैलीची चर्चा करण्याची संधी प्रथम मिळाली. ही संधी दिल्याबद्दल संयोजक प्रा. श्री.पु. भागवत आणि डॉ. विजया राजाध्यक्ष यांचा मी मनापासून आभारी आहे. या निबंधाची मांडणी करताना कथनमीमांसेच्या दृष्टिकोनातून आत्मचरित्र या साहित्यप्रकाराची कोणती वैशिष्ट्ये आपल्याला टिपता येतात, याविषयीचा एक व्यापक विचार मनात होता. त्याची मांडणी या लेखात केलेली आहे. – लेखक. या चर्चासत्रात वाचलेला हा निबंध संयोजकांच्या सौजन्याने येथे प्रसिद्ध करीत आहोत. – संपादक

भूमिकेमधून, लक्ष्मीबाईच्या, माधवीबाईच्या किंवा सुनीताबाईच्या वर्तनाचे व त्यामागील मूल्यव्यवस्थेचे विश्लेषण व मूल्यमापन करता येईल. या प्रकारच्या मूल्यमापनात *स्मृतिचित्रे*, *रामनगरी*, *बलुतं*, *झोंबी*, *नाच ग घुमा*, *आहे मनोहर तरी* ही पुस्तके संदर्भ-सामग्री म्हणून, documents म्हणून, वापरता येऊ शकतील.[१]

परंतु या तऱ्हेचे विश्लेषण व मूल्यमापन हे साहित्यसमीक्षेच्या दृष्टीने असमाधानकारक ठरेल. कारण एक संहिता म्हणून, text म्हणून, या पुस्तकांची वैशिष्ट्ये लक्षात न घेताच या संहिता म्हणजे वास्तव जीवनाची अगदी पारदर्शक अशी प्रतिमा किंवा अगदी हुबेहूब असे प्रतिबिंब मानून हे मूल्यमापन होण्याचा दाट संभव आहे. समीक्षेच्या दृष्टीने ही सरधोपट भूमिका भाबडेपणाची ठरेल. वास्तव जगाच्या चौकटीच्या बाह्य संदर्भ-चौकटीबरोबरच लेखनांतर्गत प्रक्रियांचा वेधही घेतल्याखेरीज या पुस्तकांचे आणि त्याचबरोबर त्यांच्या लेखकांचे मूल्यमापन योग्य प्रकारे होऊ शकणार नाही. चरित्र आणि आत्मचरित्र या लेखनप्रकारांचा संबंध इतिहासलेखनाशी असतो, हे खरे; परंतु ललित साहित्यकृती म्हणूनही त्यांचे वाचन करता येते व ते करीत असताना व्यक्ती, घटना आणि परिसर यांना कल्पनांतर्गत घटक मानून वाचन केलेले असते. आत्मचरित्राच्या कथनांतर्गत लेखन-चौकटीचे स्वरूप आता आपण पाहू.

भाषा आणि साहित्य या चिन्हव्यवस्थांच्या साहाय्याने साहित्य-संहिता निर्माण होत असते. लेखक आणि वाचक यांना बांधणारी एक *करारव्यवस्था* येथे असते. या करारव्यवस्थेला आधारभूत असणाऱ्या काही लेखन-खेळी (moves वा strategies) किंवा वाचिक कृत्ये (speech acts) उपलब्ध असतात. त्यांची नोंद घेणे प्रथम आवश्यक आहे :

वर्णन (description) – (तथ्यांची/घटनांची) नोंद करणे.
कथन (narration) – गोष्ट सांगणे.
विवेचन (thematization) – मुद्दा मांडणे.
भावाविष्करण (expression) – भावनांना वाट मोकळी करून देणे.
संवादन (dialogue) – पात्रांमधील संवाद श्रोत्यांना ऐकविणे.[२]

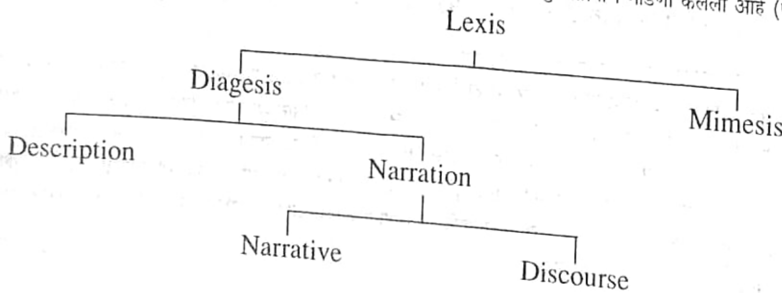
या मूलभूत वाचिक कृत्यांमधून निवड होऊन संहिता सिद्ध होत असते. या वाचिक कृत्यांना दोन प्रकारे दिशा देता येते. एक दिशा *तथ्यलक्ष्यी* असते. प्रत्यक्ष अनुभवाला येणाऱ्या तथ्यांची नोंद चोखपणे करणे, हे येथे सर्वांत महत्त्वाचे असते. इतिहास-लेखनामध्ये ही दिशा महत्त्वाची ठरते. दुसरी दिशा *कल्पनालक्ष्यी*

---

१. 'तत्कालीन समाजस्थितीचे... तपशीलवार चित्रण स्मृतिचित्रांत आढळते. त्या काळात परगावी राहणाऱ्या कोणासही दहा रुपये पाठविले की त्याचे भागू शकत असे... तेव्हाचे कौटुंबिक जीवन, कुटुंबातील माणसांत असलेले अत्यंत जिव्हाळ्याचे संबंध, परस्परांच्या मदतीला उभे राहण्याची तेव्हाची वृत्ती, समाजातल्या वेगवेगळ्या वर्गांचे परस्परसंबंध आणि मुख्य म्हणजे त्या काळातील स्त्रीजीवन यांविषयी कितीतरी माहिती अनेक बारकाव्यांसहित लक्ष्मीबाईंनी सहजगत्या दिली आहे... लक्ष्मीबाईंनी सर्वात अधिक माहिती दिली आहे ती आपल्या भाषेच्या द्वारे... खरोखर एखाद्या समाजशास्त्रज्ञाने या भाषेचा अभ्यास करून एक प्रबंध लिहिण्यासारखा आहे.' (गाडगीळ, १९६२ : ७३-७४)

'एका दृष्टीने आनंदीबाईंचे चरित्र हे गेल्या पिढीतील मराठा स्त्रीचे प्रातिनिधिक चरित्र आहे... त्यांनी आपल्या वेळच्या मराठा समाजाचा परिचय कुशलतेने आणि संयमाने करून दिलेला आहे...' (शिर्के, १९७२ : वि.द. घाटे यांची 'प्रस्तावना')

२. या खेळींच्या बरोबरच विधीकरण (ritualization) – विधिवत् प्रयोग करणे, वाचिक कृत्याला शारीरिक कृतीची जोड देणे, अशी एक व्यापक 'खेळी' नाट्यसंहितेच्या संदर्भात मांडता येईल आणि संवादन हा या खेळीचा एक भाग मानता येईल. साहित्य-संहिता संवादरूपी असल्यास ती नाट्यात्मकतेचा अनुभव देते. कथनाच्या संदर्भात संवाद आल्यास नाट्यात्मकता कशी निर्माण होते याचा विचार पुढे येईलच. प्लेटोने diagesis (सांगणे) आणि mimesis (दाखविणे) यांत भेद करून या करारव्यवस्थेच्या मांडणीला प्रारंभ करून दिला. विसाव्या शतकात संरचनावादी सैद्धांतिकांनी ही भूमिका पुढे विकसित केलेली आहे. उदाहरणार्थ, जेने या फ्रेंच संरचनावादी कथनमीमांसकाने पुढीलप्रमाणे मांडणी केलेली आहे (पाहा : Genette, 1976) :



असते. काल्पनिक विश्वाची निर्मिती करून आनुभविक तथ्यांपलीकडे असणाऱ्या एका अधिक व्यापक 'वास्तवा'चा वेध घेणे हे उद्दिष्ट येथे ठेवलेले असते. संहितेच्या विशिष्ट स्वरूपामुळे हे शक्य होते. संहितेमधील वेगवेगळे घटक हे अंतर्गत संरचनेकडे वाचकाचे लक्ष वेधत राहतात. त्यामुळे या दिशेला *संहितालक्ष्यी* म्हणणेही योग्य ठरेल. ललित साहित्यामध्ये अंतर्भाव होणाऱ्या संहितांमध्ये ही दिशा महत्त्वाची ठरते.

काही वेळा या दोहोंचा संकर होऊ शकतो. प्रामुख्याने आत्मचरित्रात्मक लेखनात तो होतो. येथे काल्पनिक विश्व निर्माण केलेले नसते; त्यामुळे सत्यासत्यतेविषयीचे प्रश्न नेहमीच्या व्यवहारात जसे उभे राहतात तसे ते चरित्रपर व आत्मचरित्रपर लेखनाच्या संदर्भातही उभे राहू शकतात. उदाहरणार्थ, या प्रकारचे प्रश्न *आहे मनोहर तरी* या पुस्तकाच्या संदर्भात उभे केले गेलेले आहेत. सदानंद दाणाईत यांनी तर audited accounts सारख्या पूर्णपणे वर्णनपर नोंदींच्या स्वरूपाचे 'पुरावे' या संदर्भात देऊन अप्रामाणिकपणाचा आरोप लेखिकेवर केलेला होता. मात्र *आहे मनोहर तरी*मधल्या दोन-तीन वाक्यांच्या संदर्भातच तो होता व त्यामुळे त्याचे स्वरूप अगदी किरकोळ होते. *नाच ग घुमा*च्या संदर्भात म.वा. धोंड यांनीही काही समाजशास्त्रीय प्रश्न उपस्थित केलेले होते. माधवी देसाई यांनी त्यावर प्रतिक्रियाही नोंदविलेली आहे : "जातीकुळाच्या तळाशी जाऊन बराच गाळ वर आणणाऱ्या या लेखाने मी दुःखी झाले. मी काहीच दडवलं नव्हतं; मग एवढ्या उघड्या 'सत्या'ची गरज होती का?" (मनोगत – तिसरे). परंतु हे प्रश्न उभे न करताही काल्पनिक पातळीवर व्यापक मानवी जीवनाच्या दृष्टीने प्रातिनिधिक अशा वास्तवाचा वेध या लेखनाने किती घेतलेला आहे, याचाही विचार महत्त्वाचा ठरतो. रा.भा. पाटणकरांनी या दुसऱ्या प्रकारची भूमिका घेऊन *आहे मनोहर तरी* या पुस्तकाचा विचार केलेला आहे.[३]

आत्मचरित्रात्मक लेखनामध्ये ऐतिहासिकता (म्हणजे तथ्यलक्षित्व) आणि संहितालक्षित्व यांचा संकर होतो. ही गोष्ट गंगाधर गाडगीळांनी *स्मृतिचित्रां*विषयीच्या आपल्या विवेचनात टिपलेली आहे :

> प्रत्येक आत्मचरित्र हा एक इतिहास असतो आणि त्यात लेखक व तत्कालीन परिस्थिती यांविषयी जशी जाणीवपूर्वक माहिती दिलेली असते, तशी अजाणताही दिलेली असते... आत्मचरित्राच्या द्वारे आणखीही काही करता येण्यासारखे असते. ते म्हणजे आपल्या साऱ्या स्मृतिरूप अनुभवांना सजीव करून त्यांची स्पंदणारी प्रतीती घेणे, त्यांचा आकार जाणिवेत उमटविणे, त्यांच्याकडे एका वेगळ्या कुतूहलाने आणि म्हणूनच तटस्थतेने पाहणे, आपल्या अनुभवांना संकेतरूप देऊन स्वतंत्र अस्तित्व प्राप्त करून देणे – अशा प्रकारे त्यांना अजर आणि अमर करणे. (गाडगीळ, १९६२: ६७-६८)

"माझे चरित्र लिहायचे झाले, तर ते घडले तसे लिहा," असे सांगणाऱ्या आपल्या पतीची इच्छा पूर्ण करण्यासाठी लक्ष्मीबाईंनी हे लेखन केले, हे खरे असले तरी टिळकांचे चरित्र म्हणून त्याचे कथन त्रयस्थ कथनकाराच्या भूमिकेतून न करता आत्मपर लेखनाचे स्वरूप त्यांनी त्याला दिले. त्यांचे पती टिळक हे त्यातील केंद्रवर्ती व्यक्तिमत्त्व असले, तरी कथनकाराची भूमिका निभावणारी 'मी' सुद्धा त्यात अत्यंत महत्त्वाची आहे. तेव्हा आत्मचरित्राच्या संदर्भात बाह्य चौकट आणि लेखनांतर्गत चौकट यांच्यात काही प्रमाणात संघर्ष असू शकतो, हे आपण येथे लक्षात घेतले पाहिजे. लेखक/लेखिकेचा बाह्य हेतू आणि प्रत्यक्ष आत्मचरित्राचे स्वरूप यांच्यातील तफावतीमुळे हा संघर्ष निर्माण होऊ शकतो.

नाच ग घुमा आणि *आहे मनोहर तरी* यांच्या बाबतीत मात्र बाह्य चौकट आणि लेखनांतर्गत चौकट यांच्यात असा संघर्ष होत नाही. बाह्य चौकटीचा विचार केल्यास येथे पतीचे चरित्र लिहिण्याचा हेतू अर्थातच नव्हता. एकीला स्वतःच्या 'घुमण्याचा' शोध घ्यायचा होता, तर दुसरीला आपल्या आयुष्याच्या मनोहरतेमागे दडलेली उदासीनता शोधायची होती. तेव्हा स्वतःच्याच व्यक्तिमत्त्वाचा, चरित्राचा शोध या लेखिकांना घ्यायचा होता आणि 'मी'नेच कथन करून तो घेतलेला आहे.

बलुतं या पुस्तकाच्या शीर्षक-पृष्ठावरच काल्पनिकतेपासून वाचकाला दूर नेणारा, त्याला तथ्यलक्षित्वाकडे खेचणारा मजकूर

---

३. रा.भा. पाटणकरांनी *आहे मनोहर तरी* या आत्मचरित्राच्या संदर्भात व्यक्तींचे लौकिक संदर्भ पूर्णपणे बाजूला सारून वाचन केलेले आहे : "मी स्वतः पु.ल. किंवा सुनीताबाई यांना व्यक्ती म्हणून ओळखत नाही. ही व्यक्तिगत माहिती माझ्याजवळ नाही. ती मिळविण्याचा मी प्रयत्नही केलेला नाही. त्यांच्याविषयी मी जी विधाने करीन त्यांच्या पुष्ट्यर्थ वापरलेला पुरावा हाही पुस्तकगत असणार आहे. या पुस्तकाच्या केंद्रस्थानी जी (खरी किंवा कल्पनात्मक पातळीवरची) व्यक्ती आहे तिच्यापुढील प्रश्नांत, त्यावर तिने शोधलेल्या उत्तरांत मला रस आहे. ही व्यक्ती, तिचे प्रश्न व उत्तरे यांच्यात, एक प्रकारची प्रातिनिधिकता आहे." (पाटणकर, १९९२: ११)

आहे : "या पुस्तकातील प्रसंग, घटना वा पात्रे कुणाला काल्पनिक वाटल्यास तो केवळ योगायोगच समजावा." पुस्तकातील आत्मकथन सुरू होण्याआधी एक वेगळी क्लृप्ती वापरलेली आहे. येथे दया पवार आणि दगडू मारुती पवार यांच्यात 'तो' व 'मी' असा भेद करून कथनाची एक वेगळी चौकट उभी केलेली आहे. पुस्तकाच्या आत्मकथनात्मक मजकुराचा प्रारंभ या चौकटीचे अस्तित्व जाणवून देऊनच होतो : 'तो एकटा असला म्हणजे त्याची आणि माझी हमखास भेट होते. मला कळू लागल्यापासून मी त्याला ओळखतो.' (पृ. १) शेक्सपीअरच्या 'नाटकात नाटक' या क्लृप्तीसारखीच 'कथनात कथन' अशी ही क्लृप्ती आहे. कथन करणारा आवाज 'तो' या पात्राचा आवाज आहे. हा आवाज थेट वाचकाशी बोलत नाही, तर 'मी' या दुसऱ्या एका कथनांतर्गत पात्राला उद्देशून कथन करतो आहे. मात्र पुस्तकाचा प्रारंभ आणि अखेर सोडले तर ही चौकट फारशा ठळकपणे जाणवत नाही. 'तर काय सांगत होतो?' (पृ. १४, १८३) यासारखी कथनात्म लकब क्वचित येते आणि 'आता आम्ही कसे राहात असू याची तू कल्पना तरी करू शकतोस काय?' (पृ. १८३) यासारखे 'मी' या पात्राला उद्देशून म्हटलेले वाक्यही क्वचितच येते.

२. आत्मचरित्रात्मक लेखनाचे स्वरूप

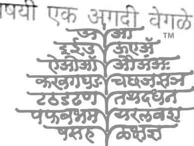
लेखकाने/लेखिकेने *स्वतः*विषयी लिहिणे, या प्रक्रियेतून आत्मचरित्रात्मक लेखनसंहिता निर्माण होत असते. आत्मचरित्रात्मक लेखनाची कक्षा फार मोठी आहे : त्या त्या वेळी केलेल्या, म्हणजे घटना घडल्यानंतर लगेच केलेल्या नोंदी (उदा. रोजनिशीतील वा दैनंदिनीतील नोंदी, पत्रव्यवहारातील नोंदी इ.), स्मृतीवर आधारून केलेली कथने वा आठवणी, धार्मिक नियमांना अनुसरून दिलेले कबुलीजबाब किंवा पापनिवेदने (confessions), स्वतःच्या जीवनाचा समग्र, चरित्रात्मक आलेख म्हणजे आत्मचरित्र, चरित्रावर/आत्मचरित्रावर आधारून लिहिलेले काल्पनिक साहित्य (कादंबरी, नाटक इ.).

आपले लेखन एखाद्या विशिष्ट साहित्यप्रकारामध्ये पडते की नाही याविषयी स्वतः लेखक/लेखिका मत मांडू शकते. माधवी देसाई यांना आपले आत्मकथन ही 'गेल्या चाळीस वर्षांतील भारतीय स्त्रीजीवनाची गाथा' आहे असे वाटते. (*नाच ग घुमा* : मनोगत). 'आपण नेमके कोण आहोत, ते समजलं आहे. आपलं-परकं समजलं आहे' अशीही वाक्ये 'दुसऱ्या मनोगता'मध्ये येतात. आणि या आत्मकथनामधून हे 'स्वतः कोण आहोत हे समजणं' वाचकापर्यंत पोहोचवायचा प्रयत्न – आपण केलेला 'एक प्रामाणिक प्रयत्न' – आहे असे लेखिकेला वाटते. आत्मचरित्रात्मक लेखन तथ्यांच्या दृष्टीने प्रामाणिक आहे की नाही याचा निर्णय मात्र इतिहासकारांवर वा तथ्यलक्षित्वावर भर देणाऱ्या समीक्षकांवर सोपविलेला बरा!

सुनीता देशपांडे यांनी *आहे मनोहर तरी* या पुस्तकाच्या प्रारंभीच, 'हे आत्मचरित्र नाही.' (पृ. १) असे म्हटले आहे. त्यांचे लेखन हे आत्मपर लेखन तर निश्चित आहे : स्वतःला *विषय* बनवून केलेले प्रथम पुरुषी निवेदन किंवा कथन तर येथे निश्चित आहे; ('पुरुष' ही संज्ञा येथे व्याकरणातील तांत्रिक संज्ञा आहे. कोणाचा आक्षेप असेल तर स्त्रीने केलेले हे कथन 'प्रथम पुरुषी' आहे असे म्हणण्याऐवजी 'प्रथम व्यक्तिवाची' – first person – आहे, असे म्हटले तरी चालेल.) तेव्हा सुनीताबाईंनी नकार दिलेला आहे तो बहुधा 'चरित्र' या कल्पनेला असावा : स्वतःचे *पद्धतशीरपणे* वा *सलगपणे* आणि *समग्रपणे* लिहिलेले हे चरित्र वा इतिहास नाही, वस्तुनिष्ठ नोंदींवर आधारून हे लेखन केलेले नाही; ते प्रामुख्याने 'स्व'ला*भिडलेल्या* घटनांविषयी व व्यक्तींविषयी आहे, असे काहीतरी त्यांना अभिप्रेत असावे. लेखिकेच्याच शब्दांत सांगायचे तर, "आठवणींच्या प्रदेशातली ही स्वैर भटकंती... दिशाहीन". (पृ. १)

परंतु याला दुसरीही बाजू आहे आणि ती पुढच्याच वाक्यात प्रकट होते : "पण स्वतःच्याच जीवनसूत्राशी अदृश्य संबंध ठेवत केलेली." (पृ. १) तेव्हा 'स्वैर' आणि 'दिशाहीन' लेखन आहे, 'कोणतीही योजना न आखता', 'तुकड्या-तुकड्यांनी केलेले हे लिखाण' आहे, असा दावा केलेला असला, (पृ. १) तरी कोणत्या तरी सूत्राचा – जीवनसूत्राचा – आधार घेतलेला आहे, व त्यातून या लेखनाला काही कलात्मक अशी सलगता, एकात्मता प्राप्त होणार आहे, असाही विश्वास येथे आहे. या पुस्तकात आपली जीवनगाथा लेखिकेने सलगपणे सांगितलेली नसली वा कालक्रमिक पद्धतीने आपला जीवनपट उलगडून दाखविलेला नसला तरी त्यात आई-वडील व भावंडे, बाळपणातल्या आठवणी, भैय्याची मैत्री, प्रेम आणि लग्न, नवरा व सासरची माणसे, कौटुंबिक जीवन व त्यातील कलह, सामाजिक-सांस्कृतिक जीवनातील कर्तबगारी हे सर्व घटक समाविष्ट झालेले असल्याने याला आत्मचरित्र म्हणायला काहीच हरकत नाही.

या बाबतीमध्ये एका विरोधाभासाचा उल्लेख करायला हवा. हे लेखन म्हणजे एक 'स्वैर भटकंती' आहे, ते 'तुकड्या-तुकड्यांनी' व 'कोणतीही योजना न आखता' केलेले आहे असे प्रारंभी म्हटलेले असले तरी लेखिकेच्या 'पिंडा'चा वा स्वभावाचा तो भाग आहे, असे म्हणता येईल का? *आहे मनोहर तरी*मध्ये अनेक ठिकाणी त्यांच्या स्वभावाविषयी एक अगदी वेगळे चित्र





त्यांनी स्वतः काढलेले दिसते. अगदी कांदा सारखा चिरणे आणि मसाला नीट वाटणे या रोजच्या व्यवहारातील कृतींपासून ते शिक्षणक्षेत्रातील विधायक कार्यापर्यंत त्यांनी जे काही केले त्यात त्यांचा स्वभाव अगदी वेगळा दिसतो. आव्हान स्वीकारून, अत्यंत तपशीलवार योजना आखून त्या योजनांची अतिशय शिस्तशीरपणे कार्यवाही करणे या प्रक्रियेला त्यांच्या जीवनामध्ये परमोच्च मूल्याचे स्थान आहे.

ही खरे म्हणजे विसंगती नसून येथे एक प्रकारचा विरोधाभास आहे, असे म्हटले पाहिजे. वर आपण वास्तव जीवनाचा संदर्भ आणि लेखनप्रक्रियेचा संदर्भ असे दोन संदर्भ वेगळे काढलेले आहेत, त्यांचा येथे उपयोग होईल. वास्तव जीवनातील लेखिका आणि लेखिकेची लेखनांतर्गत भूमिका यांच्यात गल्लत करण्याचे कारण नाही. 'स्वैर भटकंती' वगैरेंविषयींची विधाने या लेखन-चौकटीमधल्या भाषिक खेळी म्हणायला हव्यात. हे आत्मपर लेखन वाचताना वाचकाने कोणती भूमिका घ्यावी, याविषयी काही सूचन या खेळींमधून होते आहे. अर्थात लेखिका म्हणून सुनीताबाईंचे मूल्यमापन करताना ही 'स्वैर भटकंती' विषयीची विधाने बाजूला ठेवावी लागतील. स्वतःच्या शक्ती, लेखनकौशल्ये, मूल्ये – सर्व काही पणाला लावूनच हे लेखन सुनीताबाईंनी केलेले आहे, असे आपण मानले पाहिजे व त्या आधारानेच या लेखनाचे मूल्यमापन केले पाहिजे.

आत्मचरित्राचा किंवा आत्मचरित्रपर लेखनाचा भाषिक अंगाने थोडा अधिक विचार येथे करू. आत्मचरित्र म्हणजे स्वतःचे चरित्र. येथे दोन मुद्दे ध्यानात ठेवायला हवेत : एक म्हणजे, आत्मचरित्र हे चरित्र असते व म्हणून येथे कथनात्म करार हा मूलभूत असतो. म्हणजे कथनकार/कथक ही भूमिका यात अतिशय महत्त्वाची ठरते. दुसरे म्हणजे, आत्मचरित्रामध्ये लेखक आणि कथनकार यांना एका 'मी'ने बांधलेले असते त्याचप्रमाणे कथनकार आणि कथनविषय वा नायक/नायिका यांनाही एकाच 'मी'ने बांधलेले असते. यात 'मी'ने 'मी'विषयी गोष्ट सांगितलेली असते आणि या संहितांतर्गत 'मी'चा वास्तव जगातल्या लेखक/लेखिका 'मी'शी संबंध असतो.

भाषिक वापराच्या दृष्टीने विचार करता 'मी', 'तू' यांसारख्या शब्दांचा नेमका अर्थ काय? हे शब्द नेमका कोणत्या व्यक्तींचा निर्देश करतात? हे प्रश्न प्रथम उपस्थित करायला हवेत. या शब्दांनी बोलणाऱ्याचा वा ऐकणाऱ्याचा निर्देश होतो, ही गोष्ट उघड आहे. परंतु प्रत्यक्ष भाषिक व्यापारात प्रत्यक्ष बोलल्याखेरीज बोलणारा हा बोलणारा ठरतच नाही. शिवाय या व्यापारात कायम एकच व्यक्ती बोलेल असे नव्हे, बहुतेक वेळा बोलणारा व ऐकणारा ही कार्ये त्याच व्यक्तींकडून आलटून-पालटून घडत असतात. तेव्हा, 'मी', 'तू' (किंवा 'येथे', 'तेथे' हे दर्शक शब्द) यांचे अर्थ हे बोलण्याच्या प्रत्यक्ष क्रियेवर अवलंबून असतात. त्यांना 'चलपदे' (shifters वा floaters) म्हणता येईल. विशिष्ट क्षणापुरते ते विशिष्ट व्यक्तींचा निर्देश करतात, परंतु कोणत्याच एका व्यक्तीचा निर्देश त्यांच्या साहाय्याने कायम करता येणार नाही. ज्ञाता म्हणजे 'मी' असे म्हटले, तर हा ज्ञाता भाषिक व्यवहाराबाहेर कोठेही अस्तित्वात नसतो, तर तो भाषिक व्यवहार*मधून* निर्माण होत असतो. क्रियापदांच्या आख्यातरूपामधून होणाऱ्या कालनिर्देशनाच्या बाबतीतही हेच म्हणता येते. वर्तमानकाळी रूपातून निश्चित कोणत्याही कालखंडाचा निर्देश होतो असे म्हणता येत नाही, प्रत्यक्ष बोलण्याचा क्षण हा वर्तमानकाळ होय, आणि तो तर सतत बदलत असतो. तेव्हा 'आत्म' (self), आणि 'पर' (other) या ज्ञातृसंबद्ध संकल्पना प्रत्यक्ष भाषिक व्यापारावर अवलंबून असतात. एका अर्थाने भाषाच ज्ञातृगततेला घडवते असे म्हणता येईल.[४]

परंतु आत्मपर कथनसंहितेतील 'मी'चा विचार याही पुढे न्यायला पाहिजे. आत्मचरित्रातील 'मी'पण दुहेरी असते. *आहे मनोहर तरी*चा आत्मचरित्रात्मक संहिता म्हणून विचार करताना आपल्याला त्यातील 'मी'चे हे दुहेरीपण पुढीलप्रमाणे टिपता येईल : एक म्हणजे सांगणारी 'मी', जी कथन करण्याच्या क्षणी भूतकाळात डोकावून पाहते आहे. दुसरी, भूतकाळातील 'मी', जिच्याविषयी कथन होते आहे. उदाहरणार्थ, *आहे मनोहर तरी*मधले स्वतःच्या मनःस्थितीबद्दलचे पुढील वाक्य पाहा : 'एकटी असले की *आताशा* कोण कधी समोर येऊन ठाकेल

४. एमिल् बांवनिस्त या फ्रेंच अभ्यासकाची भूमिका या संदर्भात महत्त्वाची आहे :

Language is... the possibility of subjectivity because it always contains the linguistic forms appropriate to the expression of subjectivity, and discourse provokes the emergence of subjectivity because it consists of discrete instances. In some way language puts forth 'empty' forms which each speaker, in the exercise of discourse, appropriates to himself as I and a partner as you. The instance of discourse is thus constitutive of all the coordinates that define the subject... (Benveniste, 1971: 1227)

अनुक्रमणिका

सांगता येत नाही.' (पृ. १) म्हणजे 'पूर्वी' असं होत नसे. भूतकाळातील 'मी' वेगळी होती. किंवा '*आज* पाहावे तिथे सगळी स्वच्छ निराशाच दिसते.' (पृ. ३) अर्थातच 'काल'च्या म्हणजे भूतकाळातल्या 'मी'ला काही वेगळं दिसत होतं. या दोन वाक्यांमध्ये कालवाचक शब्दांमुळे कथन करतानाच्या क्षणाची मी आणि आठवणीतली मी यांत भेद आहे ही गोष्ट तर स्पष्टच आहे. काही वेळा हा भेद अगदी उघडपणे नोंदविलेला दिसतो : '*आज* या टेबलापाशी बसून अलिप्त मनाने मी या आठवणी लिहितेय. *पण त्या वेळी*... मी तनमनाने इतकी गुंतले होते की...' (पृ. १४६) 'मी'च्या या विभाजनामुळे किंवा द्विभाजनामुळे आत्मचरित्राला किंवा आत्मचरित्रात्मक लेखनाला इतर लेखनापेक्षा वेगळी परिमाणे लाभत असतात. त्याच्या करारशर्ती वेगळ्या असतात.

आत्मचरित्रात्मक संहितेमध्ये कथन करणारी व्यक्ती आणि जी कथनाचा विषय झालेली आहे अशी व्यक्ती, या दोहोंना 'मी'ने बांधलेले असते. या 'मी'ची ओळख पटणे ही आत्मचरित्राची एक करारशर्त म्हणता येईल. ही ओळख संहितेमधून पटेल अशी वाचकाची अपेक्षा असते. कथनाच्या क्षणाची 'मी' आणि भूतकाळातील 'मी' यांच्यातील साम्यभेदाचे नाते ही ओळख पटण्यातूनच निश्चित होत जाते. *आहे मनोहर तरी*मध्ये ही ओळख सुनीताबाईंनी अनेक ठिकाणी स्पष्टपणे पटवून दिलेली आहे :

> कोकणातल्या एका लहानशा गावातली, सर्वसामान्य घरातली मी. साहित्य, संगीत, नाट्य वगैरेंच्या वातावरणात रंगलेल्या घरात, त्याच क्षेत्रात नावलौकिक मिळवलेल्या माणसाबरोबर आयुष्यभर गुंतून राहिलेली. राजकारणात अजिबात रस नसलेली. अगदी कोणत्याही प्रकारच्या राजकारणात.
>
> अशा माझ्या आयुष्याच्या मार्गात तारुण्याच्या सुरुवातीलाच आणि पुन्हा पन्नाशीनंतर अशी दोनच महत्त्वाची वळणे लागली आणि गंमत अशी की, या दोन्हींना कारणीभूत झाले ते राजकारणी स्वरूपाचे राष्ट्रव्यापी लढेच. पहिला बेचाळीस सालचा लढा आणि दुसरा आणीबाणीच्या वेळचा लढा. (पृ. २३७)

आत्मचरित्राच्या 'ऐतिहासिकते'मुळे किंवा तथ्यलक्षित्वामुळे आणखी एक अपेक्षा येथे निर्माण होते. केवळ कथनांतर्गत जगातच नव्हे, तर कथनाबाहेरच्या वास्तव जगातही 'ओळखी'ची असणारी ही व्यक्ती आहे, अशी ओळख वाचकाला पटावी लागते. तशी ती पटली नाही तर ती संहिता काल्पनिकतेच्या ध्रुवाकडे ओढली जाईल. इथे 'ओळख' म्हणजे व्यक्तिगत ओळख अभिप्रेत नाही, आणि वाचक म्हणजे एक विशिष्ट व्यक्ती असेही अभिप्रेत नाही. वाचक म्हणजे एक *आदर्शीकृत* वाचक येथे अभिप्रेत आहे. मराठी साहित्यिक-सांस्कृतिक विश्वाची, इतिहासाची जाण असणारा 'सक्षम' वाचक येथे अभिप्रेत आहे. त्याला मुंबई, कोकण, कोल्हापूर, गोवा वगैरे स्थळांची जशी ओळख पटेल तशीच *अपूर्वाई* हे प्रवासवर्णन किंवा *अंमलदार* हे नाटक आणि ते लिहिणारे पु.ल. देशपांडे यांची ओळख पटेल. कुमारगंधर्व, भीमसेन जोशी, वसंतराव देशपांडे या संगीत क्षेत्रांतील व्यक्तींची किंवा जे.पी. नाईक, भाऊसाहेब हिरे, राम जोशी या सामाजिक-राजकीय क्षेत्रांतील व्यक्तींचीही ओळख पटेल. *आहे मनोहर तरी*च्या बाबतीत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे त्यातल्या कथन करणाऱ्या 'मी'ने स्वतःची आणि स्वतःच्या परिसराची जुनी ओळख तर दिलेली आहेच, परंतु त्याचबरोबर केवळ तेवढ्या ओळखीपुरते मर्यादित राहण्याचे नाकारून एक नवी ओळख जगाला पटवून देणे हे कथनाचे एक महत्त्वाचे उद्दिष्ट मानलेले आहे. माधवी देसाई यांनीसुद्धा 'मी'ची ओळख स्पष्टपणे करून दिलेली आहे. रमाबाई सती जाण्याचा *स्वामी* या कादंबरीतील उतारा प्रारंभीच येतो आणि 'माझे पती' *स्वामी*कार रणजित देसाई असा उल्लेख लगेचच येतो. भालजी पेंढारकर, कुरुंदकर, यशवंतराव यांसारख्या व्यक्तींची ओळख यात पटते.

३. आत्मचरित्रात्मक लेखनाच्या करारशर्ती आणि शैली

आत्मचरित्राच्या बाबतीत एक महत्त्वाचा प्रश्न आपल्याला विचारावा लागतो : कथन करणाऱ्या 'मी'ने भूतकाळातल्या 'मी'च्या चरित्राचे कथन करण्याचे का ठरविले असावे? नुसते 'मी'चे व्यक्तिचित्रण करून काम भागले नसते का? उदाहरणार्थ, *आहे मनोहर तरी*मधील कथनकार 'मी'ने 'माझा पिंडच असा-असा आहे – म्हणजे तसा तो होता, आहे व असणार आहे –' असे म्हणून काम भागले असते का? 'माझ्यात बदल आहेत पण ते बाह्य स्वरूपाचे, वरवरचे आहेत,' असे या 'मी'ला म्हणता आले असते का?

'मी'च्या पिंडाचे असे स्थिरचित्रण हे आत्मचरित्राच्या करारशर्तीमध्ये बसणारे नाही. आत्मचरित्र हे एक *कथन* असते, याचा अर्थच असा, की ते केवळ वर्णनपर, स्थिरचित्रणपर असू शकत नाही. त्यात *कालगती*चा अनुभव अपेक्षित असतो, आणि त्यासाठी 'मी'मधले मोठे परिवर्तन येथे असावेच लागते. या परिवर्तनामुळे तर कथनाच्या क्षणाची 'मी' मागे वळून भूतकाळातील

'मी'चा वेध घेऊ पाहते. *आहे मनोहर तरी*मध्ये काही ठिकाणी हे स्पष्टपणे जाणवते. अगदी प्रारंभीच 'मी'मधील बदलाचा आलेला पुढील उल्लेख पाहा :

> आयुष्याच्या सुरुवातीला, जिथून आयुष्य फुलायला लागते अशा वळणावर एक, आणि शेवटी शेवटी, म्हणजे जिथून आयुष्य उतरणीला लागते अशा वळणावर एक, असे दोन जबरदस्त मित्र मला लाभले. दोघेही अगदी भिन्न प्रकृतीचे, प्रवृत्तींचे. *मीही तीच राहिले नव्हते; पार बदलून गेले होते*. मधल्या काळात तिसऱ्याच एकाच्या सहवासात स्वतःला पूर्ण विसरून... (पृ. २)

आहे मनोहर तरी मध्ये भूतकालीन 'मी'ने घेतलेले निर्णय त्या त्या वेळी 'मी'ला मनोहरच वाटलेले होते, पण आजच्या 'मी'ला त्यांचा उदासवाणा परिणाम जाणवतो आहे, हेही 'मी'मधले परिवर्तनच होय.

*नाच ग घुमा*मध्ये 'मी'मध्ये घटस्फोटाच्या घटनेमुळे मोठेच परिवर्तन घडून आलेले आहे. कोर्टाचा निर्णय झाल्यानंतर आत्मचरित्राच्या अखेरीस येणाऱ्या पुढील कथनामध्ये 'मी'मधला बदल दडविण्याची थोडीशी धडपड जाणवते :

> कोल्हापूर-बेळगाव बस धावत होती. पूर्वी *अशीच* ताईचा हात धरून बेळगाव बसमधून बाबांकडे गेले होते. बाबांचा तो आधार मला आजवर मिळाला आहे. तो आधार हे परमेश्वराचे वरदानच आहे. आता मी बेळगावला परत चालले आहे. *आताही* आधार आहे परमेश्वराचा. (पृ. ३२२)

पूर्वी आणि आता या दोन्ही परिस्थितींमध्ये आधार मिळाला खरा, पण 'मी'मधला बदल त्यामुळे दडविता येणार नाही :

> मी बेळगावच्या घरी आले. चौदा वर्षांनंतर आता माझे नक्की ठरलेलं हेच छोटं घरकुल. घरमालक कुणीही असेना! वादग्रस्त सीमाभागातलं हे छोटेखानी घर. या गावाच्या सीमारेषेचा वाद कधी संपणार मला ठाऊक नाही, पण माझ्या जीवनाच्या सीमारेषा मात्र *आता* निश्चित झाल्या आहेत. त्यात मी स्वतःला बंदिस्त करून घेतलं आहे...

'*नाच ग घुमा*चा आक्रोश आता थांबला आहे.' (पृ. ३२३ : अधोरेखन मुळात नाही)

अशा परिवर्तनाला आणि त्यातून निर्माण होणाऱ्या मानसिक परिस्थितीला आत्मचरित्रामध्ये केंद्रवर्ती स्थान असते. त्यामुळेच आत्मचरित्र हे केवळ बाह्य ऐतिहासिक बदलाचे *चित्रण* राहात नाही; कथनाद्वारे, म्हणजे कालिक परिवर्तनाच्या द्वारे अंतर्गत परिवर्तनाचा वेध त्यामध्ये यावा, ही त्याची एक करारशर्तच असते.

*आहे मनोहर तरी*मध्ये भूतकाळातील 'मी'शी संबंधित घटना-प्रसंगांचे जे कथन येते ते केवळ एक मनोरंजक गोष्ट सांगायची आहे, त्यातून वाचकांना रिझवायचे आहे, म्हणून अर्थातच येत नाही. वर म्हटल्याप्रमाणे वाचकांना आजवर या 'मी'ची जी बाजू दिसलेली नाही ती दाखवून देणे, हे या पुस्तकाचे मुख्य विषयसूत्र आहे. 'स्वतःच्या *जीवनसूत्रा*शी अदृश्य संबंध ठेवत' केलेले हे कथन आहे; 'साठा प्रश्नांची ही कहाणी' आहे. 'मी'च्या या अदृश्य जीवनसूत्राचा, 'मी'ला पडलेल्या साठा प्रश्नांचा अनुभव वाचकांना देण्यासाठी या आत्मचरित्रात्मक कथनामध्ये कोणत्या *सुरावटी* (tonalities) वापरलेल्या आहेत, ते येथे तपासायला हवे. त्यातूनच आत्मचरित्राच्या शैलीची काही महत्त्वाची वैशिष्ट्ये आपल्याला सापडू शकतील.

कालानुक्रमाने घटना-प्रसंगांचे चित्रण करणारी कथनशैलीच आत्मचरित्राने वापरायला हवी असे नाही. *आहे मनोहर तरी*मध्ये कालानुक्रमी कथन नाही. किंबहुना कथनाचा धागाही या पुस्तकात सलगपणे येत नाही आणि त्यामुळेच 'हे आत्मचरित्र नाही' असा दावा लेखिकेला करता आलेला आहे. कथनाचा धागा तोडणाऱ्या दोन महत्त्वाच्या सुरावटी या पुस्तकात आढळतात. त्यांतली एक सुरावट काव्यात्म आविष्काराची सुरावट आहे. ही सुरावट पुस्तकाच्या शीर्षकापासूनच सुरू होते. वरवर दिसणारी बाह्य वस्तुस्थिती ('आहे मनोहर') आणि मनाच्या अंतर्भागात होणारी तिची जाणीव ('गमते उदास') यांच्यामधील विरोध ('तरी'), हे या पुस्तकाचे मुख्य आशयसूत्र या पुस्तकाच्या सुरावटीमधून सतत व्यक्त होत राहते. पुस्तकाची अर्पण-पत्रिका ही लेखन-खेळीसुद्धा याच सुरावटीत होते : 'कवितांना : ज्यांनी आयुष्यभर साथ दिली'. अधून-मधून येणारे काव्यात्म तुकडे, निसर्गाशी संबंधित अशा असंख्य प्रतिमा (पाखरे, पक्ष्यांचे लक्ष थवे, वेल्हाळ पाखरू, फांद्या, झाडं, बोरकरांचे गडद निळे गडद निळे जलद, निळं गाणं निळ्या नदीत, नक्षत्रांची रांगोळीच रांगोळी, हसरी ओलसर नक्षत्रं, वगैरे वगैरे), यांतून खूपशी सांकेतिक अशी 'काव्यात्म' सुरावट ठळक होत जाते. या सुरावटीला छेद देणारी दुसरी सुरावट आहे चिंतनपर बुद्धिवादी

आविष्काराची. आस्तिक्य-नास्तिक्य, सद्‌गुण-दुर्गुण, पिंड, तत्त्वनिष्ठा आणि तडजोड, मूलपणा आणि मातृत्व, एकटेपणा आणि मैत्री, मानवी मूल्ये आणि व्यवहारात त्यांची होणारी पडझड अशा अनेक महत्त्वाच्या विषयसूत्रांची चर्चा या पुस्तकात जागोजाग येते.

*नाच ग घुमा*मध्ये सुरावटीच्या आणि शैलीच्या बारकाव्यांना फारसे स्थान नाही. भावुक नाट्यमयता हा या कथनाचा स्थायिभाव म्हणता येईल. पुस्तकाच्या प्रारंभीच वर म्हटल्याप्रमाणे *स्वामी* या कादंबरीतला रमाबाई सती जाण्याच्या प्रसंगाचे चित्रण करणारा उतारा येतो. त्यावर भाष्य म्हणून लेखिकेचे पहिलेच वाक्य या नाट्यमयतेची चुणूक दाखविणारे आहे : 'स्वप्नातून मी जागी झाले. अनेकदा वाचलेला, मनात ठसलेला रमाबाईसाहेब सती जातानाचा प्रसंग, जो मराठी साहित्यात अजरामर ठरला आहे, ज्या प्रसंगानं वाचकांना वेडं केलं, रडवलं,... तो*स्वामी* कादंबरीतला हा उतारा आज पहाटेच का आठवावा?' (पृ. ३०). या नाट्यमय प्रश्नाला उत्तर असे की, 'काल आठ एप्रिल! माझे पती रणजित देसाई यांचा वाढदिवस! कालचा सारा दिवस अनेक आठ एप्रिल आठवण्यात सरला. भरल्या डोळ्यांच्या तळ्यांत अनेक आठ एप्रिल सावली धरून डोकावत होते.' आणि त्यानंतर आठ एप्रिलच्या नाट्यमय आणि भावविवश आठवणी तुकड्या-तुकड्यांनी येतात. घटस्फोटाच्या नाट्यमय घटनेभोवती घुमत राहणाऱ्या या आत्मकथनाचा शेवटही स्वतःचे दुःख कुरवाळत राहणारा आहे आणि त्याहीपुढे जाऊन भारतीय स्त्रीजीवनाविषयी भावुक generalisations करणारा आहे :

> 'माझ्या मनातली प्रेमवेल मी त्यात जपलेली आहे. अश्रूंचं सिंचन करून ती प्रेमवेल मी जगवणार आहे. ती सुकेल त्या दिवशी जगण्याचा हेतूच संपलेला असेल.'
> '*नाच ग घुमा*चा आक्रोश आता थांबला आहे.'
> 'आता गळ्यात सौभाग्य-अलंकार नाही.'
> 'पण...
> मात्र कपाळावर लालभडक कुंकू आहे.
> ती निशाणी आहे, माझ्या प्रिय हिंदुधर्माची! बदलत गेलेल्या भारतीय स्त्रीजीवनाची, कपाळावरची ती रक्तरंजित खूण – मी भोगलेल्या वेदनेची, शोकाची, सुखाची, दुःखाची अन् मोहाचीही!...'
> 'एका कोमल, भावुक रक्तकमळाची!
> जे प्रत्येक भारतीय स्त्रीच्या कपाळावर जन्मापासून रेखाटलेलं आहे!' (पृ. ३२३)

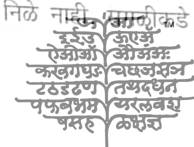
वरील उद्‌धृतांमधील सर्व उद्‌गारचिन्हे, टिंबे आणि परिच्छेदरचना मुळाबरहुकूम आहेत. प्रश्नचिन्हे, उद्‌गारचिन्हे आणि टिंबे, त्याचप्रमाणे एखाद्या शब्दाचे, अर्धवट सोडलेल्या वाक्याचे परिच्छेद, 'आक्रोश', 'आकांत', 'हुंदके', 'वेदना', 'दुःख' हे शब्द – या साऱ्यांची गणतीच करता येणार नाही. भावुक नाट्यमयतेचा ध्यास लागलेल्या 'मी'ची ओळख यातून निश्चितच पटते.

कोणत्याही भाषिक वापरात 'मी' आल्यावरोवर 'तू' येणे अपरिहार्यच असते. आत्मचरित्रात्मक कथनामध्ये कथनकार 'मी'च्या जोडीला गर्भित वाचक 'तू'/'तुम्ही' या भूमिकेत अभिप्रेत असतो. म्हणजे 'मी'चे कथन उघडपणे 'तू'ला उद्देशून चाललेले नसले, तरी गर्भित पातळीवर 'तू' ची अपेक्षा असते. आत्मचरित्रामध्ये 'मी' आणि 'तू'चे हे नाट्य वेगवेगळी रूपे कशी धारण करू शकते, ते पाहण्यासारखे आहे.

आत्मचरित्रामध्ये संहितांतर्गत 'मी' अनेक रूपांमध्ये येऊ शकतो. उदाहरणार्थ, हा 'मी' स्वतःला किंवा स्वतःच्या एका रूपाला 'तो' म्हणून पाहू शकतो, वाचकाला 'तू' म्हणून उद्देशून कथन करू शकतो, इत्यादी. काही आत्मचरित्रांमध्ये 'तू'च्या या भूमिकेला गर्भित न ठेवता स्फुट केलेले असते. *बलुतं*मधील आत्मकथनाला जी चौकट आहे तिचा उल्लेख आपण वर केलेला आहे. या चौकटीमध्ये 'मी'च्या भूमिकेचे विभाजन 'मी' आणि 'तो' या भूमिकांमध्ये केलेले आहे : 'तो एकटा असला, म्हणजे त्याची आणि माझी हमखास भेट होते. मला कळू लागल्यापासून तसा मी त्याला ओळखतो.' (पृ. १) यातला 'तो' आत्मकथन करणार आहे, व ते 'मी'ला उद्देशून करणार आहे, म्हणजेच 'मी'ला 'तू' बनवून करणार आहे. हे आत्मकथन संपल्यावर अखेरीस पुन्हा 'मी' बोलू लागतो आणि 'दगडू पवार' म्हणजे 'तो' वेगळा होऊन 'समोरच्या प्रचंड गर्दीत सामावलेला दिसतो' (पृ. १९४). वाचकांशी बोलणाऱ्या 'मी'ने हे 'तो'चे आत्मकथन वाचकांसमोर ठेवलेले आहे.

या गर्भित वाचक-भूमिकेला किंवा 'तू'ला उद्देशून कथन करण्याऐवजी मध्येच दुसरीच कोणी व्यक्ती 'तू' बनली तर एक वेगळा 'नाट्यमय' परिणाम साधणारी लेखन-खेळी म्हणून तिच्याकडे पाहावे लागते. *आहे मनोहर तरी*च्या शैलीचा एक विशेष येथे नोंदविण्यासारखा आहे. पुस्तकाच्या प्रारंभीच्या तीन-चार पानांमध्ये जे काव्यात्म चिंतन येते त्यात याचे एक उदाहरण सापडते :

> आज पाहावे तिथे सगळी स्वच्छ निराशाच दिसतेय.
> आकाशदेखील कुठे निळे नाही, सगळीकडे एकच राखी





रंग, अगदी निर्मळ किंवा विशुद्ध कारुण्याची राखी रंगच्छटा. Gray of the purest melancholy... कदाचित साऱ्या सजीव-निर्जीव सृष्टीशी माझे अज्ञात नाते असेल. शेवटी त्याच मूलतत्त्वांतून – पंचमहाभूतांतून – सारी सृष्टी निर्माण झाली ना? मग सारे काही अदृश्य धाग्यांनी जोडलेले नसेलच कशावरून? समोरच्या खिडकीच्या लोखंडी गजांचे माझ्या रक्तातल्या लोहाशी नाते असेलही. समोर कोण राहतो? त्याची-माझी ओळख नाही. त्याचे नाव मला माहीत नाही. अरे वेड्या, आम्हा बाहेरच्या लोकांपासून संरक्षण मिळावे म्हणून खिडकीच्या झरोक्यात तू उभे केलेले हे लोखंडी पहारेकरी आमच्याही नात्यातलेच आहेत हे कसे विसरलास?' (पृ.३)

येथे या अनाम समोरच्याला उद्देशून उच्चारलेले हे वाक्य भावनिक आर्ततेचा परिणाम साधून जाते. मात्र गर्भित वाचकाला 'तू' समजून होणाऱ्या कथनाचा धागा लगेच जुळविला जातो : 'हा विचार आला आणि सगळे काही मूर्खपणाचेच वाटायला लागले.' (पृ. ३) नाना जोगांच्या आठवणीच्या (पृ. २१८) संदर्भातही काहीसे असेच घडते.

या प्रकारचे अधिक ठळक असे उदाहरण दलित कवींच्या संदर्भात येते. प्रथम 'एक दिवशी नवी कविता घरात आली' या विषयीचे कथन येते. (यशवंत मनोहरांच्या) कवितेवरील भाईची प्रतिक्रिया प्रसिद्ध झाल्यावर

आमचे घर हे मग त्या लोकांना माहेर वाटू लागले... मग या नव्याने निर्माण झालेल्या नात्यांत देवघेव चालू झाली... यात कुठेही ढोंग नाही. सगळे कसे मनापासूनचे, माणसामाणसांतले, आणि म्हणून साजरे, स्वागतार्ह. पण – ...' (पृ. २३१)

आणि या 'क्लेशकारक... मन पार पोखरत' जाणाऱ्या 'पण' मधून 'नकळत त्या दलित बांधवांशी मनाचा मूक संवाद सुरू होतो.' :

खरंच का आपलं नातं माहेरचं आहे? त्या शब्दाची पूर्ण व्याप्ती तुमच्या लक्षात आली आहे ना? अर्ध जग व्यापणाऱ्या आम्ही स्त्रिया. आम्हांला तो शब्द लाखमोलाचा आहे... 'माहेर' या शब्दाची जबाबदारी स्वीकारण्याची तुमची तयारी आहे का? (पृ. २३१)

दलित कवींशी केलेला हा 'मूक संवाद' बऱ्याच विस्तृतपणे नाट्यछटेच्या रूपात बोलका होतो. स्त्रियांचे दुःख आणि त्याच्याही पलीकडे असणारे 'पुरातन दुःख' यांच्याशी दलित कवींनी नाते जोडायला हवे असे आवाहन त्यात आहे; तक्रारीचा आणि त्याचबरोबर खडसावणीचा सूरही आहे :

आयावहिणींच्या दुःखाचं भांडवल करून कागदावर उतरविणारे जाहीर हुंदके कागदी आणि कृतिशून्यच राहणार असतील तर – तर मग तुमचं आमचं नातं आम्ही कोणतं समजायचं?... 'कालचा पाऊस'सारख्या कितीतरी सुंदर ओळी तुम्ही मराठी कवितेला दिल्या. पण माणूस म्हणून तुम्ही इतर साहित्यिकांहून वेगळे आहात का? (पृ. २३२-३३)

'तुम्ही आमच्या घराशी माहेरचं नातं जोडलंच आहे, तर या माहेरघराची ओळख व्हायला तिथे घडलेली एक गोष्ट तुम्हांला सांगते,' अशी प्रस्तावना करून मावशीची एक गोष्टही यात ओढून-ताणून आणलेली आहे. आत्मचरित्राच्या कथनकाराची भूमिका सोडून लेखिकेने ही जी अधिक नाट्यमय अशी संवादकाची भूमिका स्वीकारली आहे, ती फार लांबलेली आहे. तीन-चार पाने चालणारी ही नाट्यछटा एकूण कथनाच्या चौकटीमध्ये वरीचशी कृत्रिम वाटते.

'मी'ची ओळख, 'मी'चे विभाजन, 'मी'मधील परिवर्तन, 'मी' व 'तू'चे नाट्य – ही सर्व घटकतत्त्वे आत्मचरित्र या साहित्यप्रकाराच्या करारशर्तीच आहेत. आत्मचरित्राच्या या स्वरूपाचा, त्याच्या करारशर्तींचा शोध घेताना असे लक्षात येते की, या साहित्यप्रकाराची एकाच प्रकारची खास अशी शैली असते असे म्हणता येणार नाही. अनेकविध सुरावटी या प्रकारामध्ये सामावल्या जाऊ शकतात. 'मी'ची ओळख पटण्यासाठी कथनाबरोबरच येथे नाट्यमयता, काव्यमयता, वर्णनात्मकता, तत्त्वचिंतन वगैरे अनेक भाषिक खेळी आत्मचरित्रकारापाशी उपलब्ध असतात. या घटकांचा उपयोग कोणत्या प्रकारे व किती प्रमाणात होतो त्यावर विशिष्ट आत्मचरित्राचे स्वरूप अवलंबून असते.

संदर्भ :

मराठी :

गाडगीळ, गंगाधर (१९६२) *साहित्याचे मानदंड*, मुंबई : पॉप्युलर.

देशपांडे, सुनीता (१९९०) *आहे मनोहर तरी*, मुंबई : मौज.

देसाई, माधवी (१९९०; तृ.आ.) *नाच ग घुमा*, पुणे : चंद्रकला प्रकाशन.

नगरकर, राम (१९७७; दु.आ.). *रामनगरी*, मुंबई : मॅजेस्टिक.

पवार, दया (१९७८) *बलुतं*, मुंबई : ग्रंथाली.

पाटणकर, रा.भा. (१९९२) 'भाईबद्दल तक्रार आहे...'. *स्त्री*, एप्रिल, १९९२ : ११-१८.

मालशे, मिलिंद स. (आगामी) *आहे मनोहर तरी : शैली – रूपलक्ष्यी दृष्टिकोन*.

यादव, आनंद (१९८९; दु. आ.) *झोंबी*, पुणे : मेहता पब्लिशिंग हाऊस.

हस्तक, उषा (१९९२) मराठीतील आत्मचरित्रात्मक लेखन आणि *आहे मनोहर तरी*, *प्रतिष्ठान*. सप्टेंबर-ऑक्टोबर, १९९२. वर्ष ४०, अंक १, पृ. ३२-४४.

इंग्लिश :

Benveniste, Emile, 1971. *Problems in General Linguistics*, (Translated from French by Mary Elizasbeth Meek). Coral Gables: University of Miami Press.

Genette. G. (1976). 'Boundaries of Narrative', *New Literary History*, 8: 1-13.

Starobinsky, Jean (1971). 'The Style of Autobiography'. In Chatman, S. (ed.) (1971) *Literary Style: Symposium*. London: OUP.







अनुक्रमणिका

कालिदासाने निर्मिलेले दोन स्त्री-वकील

म.अ. मेहेंदळे

न्यायालयात खटला उभा राहिला की, वादी आणि प्रतिवादीतर्फे काम चालविणारी वकील मंडळी हमखास आढळतात. वकील हा पेशा प्राचीन भारतात ज्ञात नाही. न्यायदानाच्या कामकाजाविषयी जी माहिती स्मृतिग्रंथांत आढळते (उदाहरणार्थ, – *मनुस्मृति* किंवा *याज्ञवल्क्य-स्मृति* ह्या ग्रंथांत) त्यांत वकीलाला स्थान नाही. स्मृतिग्रंथांच्या काळी न्यायदानाचे काम जेव्हा चाले, तेव्हा राजसभेत पुढील व्यक्ती आढळत : न्याय देणारा राजा किंवा त्याने नेमलेला सक्षम अधिकारी, वादी आणि प्रतिवादी (अथवा अर्थी आणि प्रत्यर्थी, पूर्ववादी आणि उत्तरवादी) आणि त्यांच्या वाजूने साक्ष देण्यास बोलावलेली मंडळी. वादी आणि प्रतिवादी जे सांगतील किंवा त्यांनी जे प्रतिज्ञापत्र लिहून दिले असेल ते, साक्षींनी दिलेली साक्ष आणि दोन्ही वाजूंकडून प्रस्तुत केलेले इतर पुरावे यांच्या आधारे खटल्याचा निकाल देण्यात येई. वादी किंवा प्रतिवादी यांची बाजू मांडण्यासाठी, खटला राजाला समजावून देण्यासाठी, काही घटनांचा खुलासा करण्यासाठी अशी कामे करण्यास त्या काळी कोणी वकील मंडळी नसत.

मध्ययुगीन भारतातही, मला मिळालेल्या माहितीनुसार, न्यायालयाच्या कामकाजात वकीलांना स्थान नाही.

इंग्रजी राजवट सुरू झाल्यावर इथे जी न्यायालये प्रस्थापित झाली आणि ज्या पद्धतीने तिथले कामकाज होऊ लागले तेव्हापासून न्यायालयात वकील मंडळींना स्थान प्राप्त झाले.

स्मृतिग्रंथांतून न्यायदानाच्या पद्धतीविषयी माहिती भरपूर आहे. परंतु एखाद्या खटल्याचे प्रत्यक्ष वर्णन संस्कृत वाङ्मयात फारसे आढळत नाही. शूद्रकाच्या *मृच्छकटिक* नाटकात शकटाने चारुदत्तावर वसंतसेनेच्या खुनाचा आरोप केला असल्यामुळे त्या नाटकात न्यायदानाचा प्रसंग रंगमंचावर घडतो. त्या खटल्यात वादी (शकार), प्रतिवादी (चारुदत्त), साक्षी मंडळी आणि न्यायदानाचे काम करणारा, राजाने नेमलेला अधिकारी, एवढीच मुख्य मंडळी आपल्यासमोर येतात. शकाराची किंवा चारुदत्ताची बाजू मांडण्यासाठी त्यांच्यातर्फे उपस्थित असलेले वकील दिसत नाहीत.

कालिदासाच्या काव्य-नाटकांत मात्र अशी दोन वकीलपात्रे आढळतात. दोघीही स्त्रिया आहेत – *शाकुंतल* नाटकात शकुंतलेची वकीली करणारी गौतमी (आणि तिचे दोन सहायक तरुण वकील शारदूत आणि शाङ्‌र्गरव) आणि *कुमारसंभवा*त शिवाची वकीली करणारी पार्वती. ह्या दोन स्त्रिया वकीली करतात ह्याचा अर्थ इतकाच की, ज्या व्यक्तीतर्फे त्या बोलतात तिची भूमिका सत्य असल्याचे सिद्ध करण्याचा त्या उपाय सुचवितात, एखाद्या घटनेचा समंजस खुलासा करतात, किंवा कुणी दोषारोप केले असतील तर ते अवास्तव असल्याचे पटवून देतात.

*शाकुंतला*च्या पाचव्या अंकात शकुंतलेचे दुष्यन्ताशी लग्न झाले आहे, हे तिचे म्हणणे खरे की खोटे हे सिद्ध करण्याच्या निमित्ताने राजाच्या अग्निशरणाचे न्यायसभेत रूपांतर होते. कण्वाश्रमातून आलेल्या तपस्विजनांची गाठ राजा अग्निशरणात घेतो. तिथे घडलेल्या प्रसंगात शकुंतला आणि दुष्यन्त हे *मृच्छकटिका*तल्या शकार-चारुदत्तासारखे प्रथमपासूनच वादी-प्रतिवादी नाहीत. त्या दोघांत वैवाहिक नाते असल्याचे दुष्यन्ताला सांगितल्यावर तो ते नाकबूल करतो तेव्हा त्या दोघांना वादी-प्रतिवादीचे स्वरूप प्राप्त होते.

दुष्यन्त आणि शकुंतला यांच्या गांधर्व विवाहाला तात काश्यपाने मान्यता दिली आहे तेव्हा आता गर्भवती असलेल्या पत्नीचा दुष्यन्ताने स्वीकार करावा हा तात काश्यपाचा निरोप शाङ्‌र्गरवाने दुष्यन्ताला सांगितल्यावर राजाची पहिली प्रश्नरूप प्रतिक्रिया अशी : हे तुम्ही माझ्यासमोर काय उपस्थित केले आहे? (किमिदमुपन्यस्तम्). राजाच्या ह्या उद्‌गाराचा अर्थ शाङ्‌र्गरवाने असा केलेला दिसतो की, शकुंतला राजाला आता आवडत नसल्याने तिला आश्रमातून इथे राजाकडे का आणली आहे असे राजा विचारीत आहे. त्याचा खुलासा शाङ्‌र्गरवाने केला तो असा की, स्त्री पतिव्रता असली तरी तिने चिरकाल माहेरी राहणे इष्ट नाही, नवऱ्याला ती अप्रिय झाली असली तरी तिने त्याच्याजवळ सासरी राहणे इष्ट असते. ह्या खुलाशावर राजाची दुसरी तशीच प्रश्नरूप प्रतिक्रिया अशी : काय, हिच्याशी मी पूर्वी लग्न केले आहे? (किं चात्रभवती मया परिणीत पूर्वा). राजाच्या ह्या उद्‌गारांवरून राजाला काय म्हणायचे आहे ते आता सर्वांना स्पष्ट होते. शकुंतलेशी लग्न केले असले तरी तिला इथे आणण्याचे प्रयोजन काय असे त्याला

अनुक्रमणिका

म्हणायचे नसून तिच्याशी मुळी विवाहच केल्याचे त्याला मान्य नाही.

दुष्यन्त आणि शकुंतला यांच्या विवाहाला साक्षी कुणीच नाही. शकुंतलेच्या प्रेमप्रकरणाची माहिती फक्त तिच्या दोन मैत्रिणींना असते, पण त्या सध्याच्या प्रसंगी साक्ष द्यायला उपस्थित नाहीत; आणि असल्या तरी त्यांच्या साक्षीला राजाने मुळीच महत्त्व दिले नसते. महत्त्वाची साक्ष विदूषकाची ठरली असती. पण तोही अग्निशरणात हजर नाही, आणि राजाच्या प्रेमप्रकरणाची कुणकुण विदूषकाच्या कानी खुद्द राजाकडूनच गेली होती ही महत्त्वाची माहिती आश्रमातून आलेल्या मंडळींना – शकुंतलेलादेखील – नसल्यामुळे त्याला साक्षीसाठी बोलावण्याचे त्यांच्या लक्षात येत नाही. अशा प्रसंगी शकुंतलाच राजाला काही सांगून स्वतःची ओळख पटवून देऊ शकली तर ते पाहणे हा एकच मार्ग शिल्लक उरला होता.

ह्या मार्गाने जाण्यास शकुंतलेला सुचविण्यापासून गौतमीच्या वकीलीला सुरुवात होते. शकुंतला राजासमोर उभी राहिली तेव्हा तिच्या चेहऱ्यावर अवगुंठन होते. ते अवगुंठन दूर करण्यास गौतमी शकुंतलेला सुचविते. तिची कल्पना अशी की, शकुंतला राजाच्या दृष्टीस पडली तर तिची ओळख त्याला पटेल. गौतमीचा उद्देश सरळ होता, पण तो सफल झाला नाही. झाले ते थोडेसे निराळेच – गौतमीला अनपेक्षित आणि कुणाला न कळलेलेही. अवगुंठन दूर केल्यावर शकुंतलेचे रूप पाहून राजाच्या मनात चलबिचल निर्माण झाली आणि लग्न केल्याचे आठवत नसले तरी "हिला मी चटकन टाकू शकत नाही" (नैव शक्नोमि हातुम्) इतके म्हणण्याइतपत त्याची मजल गेली. शकुंतलेच्या रूपाने आकर्षित झालेल्या राजाने तिचा स्वीकार केला असता, तर त्यात शकुंतलेला न्याय मिळाला नसता. तिच्या दृष्टीने ती आपत्ती ठरली असती.

गौतमीने सुचविलेल्या उपायाचा इष्ट परिणाम झाला नाही असे दिसताच तिचा सहायक तरुण वकील शारदूत असे सुचवितो की, राजाला ओळख पटेल अशी एखादी विशेष घटना तिने राजाला सांगावी. तेव्हा शकुंतलेला तपोवनातून तीन दिवसांनी राजधानीला नेण्याचे जे आश्वासन राजाने तिला दिले होते (६.१२) त्याची आठवण ती त्याला करून देते. त्या आठवणीनेही काही साधत नाही असे पाहिल्यावर बोटातली अंगठी काढून राजाला दाखविण्याचे शकुंतलेच्या मनात येते. दुर्दैवाने तिच्या बोटात त्या वेळी राजाने दिलेली अंगठी असत नाही. सर्वांसमक्ष खोटारडी ठरण्याचा अतिदारुण प्रसंग शकुंतलेवर ओढवतो. अशा संकटाच्या वेळी गौतमी पुढे सरसावते. शकुंतलेच्या बोटात अंगठी नसण्याचा तिच्यातर्फे गोतमी असा खुलासा करते की, शचीतीर्थाला वंदन करीत असताना शकुंतलेच्या बोटातून निसटून ती पाण्यात पडली असली पाहिजे. लक्षात घेण्याजोगी गोष्ट अशी की, ह्या प्रसंगी गौतमी एक साक्षी म्हणून पुढे येत नाही. ती नुसते असे म्हणत नाही की, 'हो, हिच्या बोटात त्या घटकेला अंगठी नसली तरी तिच्या बोटात ती होती असे मी अगदी शपथपूर्वक सांगते." अशी नुसती साक्ष देण्यापेक्षा शकुंतलेतर्फे काहीतरी संभाव्य खुलासा करणे अत्यंत आवश्यक होते आणि ते काम गौतमीने केले.

गौतमीने केलेला खुलासा अगदी सहज असा होता आणि नाटकात पुढे वर्णिल्याप्रमाणे तो खराही होता. परंतु दुष्यन्ताला हा साराच प्रकार बनवाबनवीचा वाटत असल्यामुळे गौतमीच्या खुलाशामुळे त्याला पटत असे काहीच नाही. फक्त स्त्रिया ह्या प्रत्युत्पन्नमति असतात ह्याची त्याला आठवण होते.

नंतर शकुंतलेने आश्रमात घडलेल्या काही घटना सांगून स्वतःची ओळख राजाला पटविण्याचा प्रयत्न केला. परंतु त्या सर्व रचून सांगितलेल्या खोट्या गोष्टी आहेत असे राजा म्हणतो. त्या वेळीपण शकुंतला तपोवनात वाढलेली कन्या असल्यामुळे तिला अशी कपटनाटके करणे माहीत नाही अशी ग्वाही तिच्यातर्फे गौतमी देते.

दुष्यन्त-शकुंतला संघर्षात साक्षीपुरावा काहीच नसल्यामुळे कोणाचे म्हणणे खरे हे ठरविणे अवघड होते. तरी कोणाचे तरी एकाचेच म्हणणे खरे असणार हेही उघड होते. अशा स्थितीत, तपस्विजन शकुंतलेचेच म्हणणे खरे असे का धरून चालले आहेत?, ह्या राजाच्या प्रश्नाला गौतमीचा दुसरा तरुण सहायक वकील शार्ङ्गरव याने उत्तर दिले आहे. त्याचे उत्तर गौतमीने वर दिलेल्या ग्वाहीवरच आधारलेले आहे. तो म्हणतो : जी मुलगी कधीही कपट करण्यास शिकली नाही तिचे म्हणणे आम्ही खरे मानायचे, की ज्याने कपट करणे ही एक विद्या मानून तिचा अभ्यास केला त्याचे म्हणणे आम्ही खरे मानायचे ह्याचा राजानेच विचार करावा.

हा पेच कोठल्याही साधनांनी सुटण्याची शक्यता दिसत नसल्याने अखेर राजाचा पुरोहित एक तोडगा काढतो आणि नाटकातील न्यायसभेचा हा अंक संपतो.

कालिदासाच्या *कुमारसंभव* ह्या महाकाव्यात पार्वतीने ज्या निमित्ताने शिवाची वकीली केली, तो प्रसंग *शाकुंतल* नाटकापेक्षा फार निराळा आहे. तिथे कोणी वादी-प्रतिवादी नाहीत, न्याय देणारा न्यायधीश नाही, न्यायसभा नाही, साक्षीपुरावे पुढे करण्याचाही प्रश्न नाही.





*कुमारसंभवा*तला वकीली करायचा प्रसंग ज्या निमित्ताने घडला आहे तसा आजही एखाद्या घरी घडणे शक्य आहे. म्हणजे असे की, एखादी मुलगी आपले लग्न ठरवते. ही बातमी कळल्यावर कित्येकदा मुलीचे आई-वडील किंवा जवळचे कोणी आप्तस्वकीय अथवा बाहेरची कोणी ओळखीची व्यक्ती मुलीला तिने पसंत केलेल्या वराची त्यांना असलेली माहिती देऊन तिचे मन वळविण्याचा प्रयत्न करतात. मुलीला त्यांचे म्हणणे पटत नाही. ती मुलाची वकील बनून त्याची तरफदारी करते, त्याची बाजू समजावून सांगते, आणि काही झाले तरी स्वतःच्या निश्चयापासून ढळणार नसल्याचे सांगून टाकते.

*कुमारसंभवा*तला प्रसंग काहीसा अशा स्वरूपाचा आहे. पार्वतीने आपले लग्न शिवाशी ठरवले. त्यासाठी तिची तपश्चर्या चालू आहे. अशा वेळी तिची परीक्षा पाहण्यासाठी शिव स्वतःच एका तिऱ्हाईत ब्रह्मचारी बटूचे रूप घेऊन तिला भेटतो आणि शिवाची त्याला माहीत असलेली परिस्थिती सांगण्याच्या निमित्ताने शिवाच्या दोषांचा पाढा वाचू लागतो. बटूला जी माहिती आहे त्याप्रमाणे शिवाला अमंगल गोष्टींची आवड असते आणि म्हणून वर ह्या नात्याने तो योग्य नाही (अवस्तु, ५.६६). त्याला अमंगल गोष्टींची आवड आहे ह्याचे उदाहरण द्यायचे झाल्यास त्याच्या हाताला सापाचे वेटोळे, अंगावर रक्ताने माखलेले गजाजिन आणि शरीराला फासलेले चिताभस्म यांचे देता येईल. त्याचे वाहन म्हातारा बैल, रूप म्हणाल तर विरूपाक्ष, संपत्ती म्हणावी तर दिगंबर आणि कुळाचा तर पत्ताच नाही! अशा परिस्थितीत बटूच्या मते पार्वतीने शंकराची वर म्हणून निवड केल्यामुळे तिची अवस्था शोचनीय झाली आहे (५.७१).

बटूचे सारे म्हणणे आणि त्याचा निष्कर्ष ऐकून घेतल्यावर पार्वती शंकराची बाजू मांडून त्याची तरफदारी करते. तिचे म्हणणे असे की, बटूने शंकराविषयी सांगितले ते खोटेनाटे, बनावट आहे असे नाही. बाह्यात्कारी ते सारे खरेच आहे. परंतु बटू जरी म्हणत असला की, त्याला शिव माहीत आहे (विदितो महेश्वरः, ५.६५) तरी ते खरे नाही. त्याला शिवाचे यथार्थ ज्ञान नाही. त्याला शंकरात वरवर जे दोष दिसतात ते दोष नाहीत. शंकर हा सर्वसाधारण लोकांसारखा नाही (अलोकसामान्य, ५.७५). आणि त्याचे हेतू आपल्याला कळत नाहीत (अचिन्त्य हेतु, ५.७५). म्हणून सर्वसामान्य लोकांसारखे त्याला लेखता येणार नाही. अमंगल वस्तूंना तो जवळ करतो, कारण मंगल वस्तूंची त्याला आवश्यकता असत नाही. सर्वसामान्य लोक संकटांचा प्रतिकार करण्यासाठी अथवा काहीतरी मिळविण्यासाठी मंगल वस्तूंचा स्वीकार करतात. परंतु शंकराला असे काहीही साधायचे नाही. बटूच्या दृष्टीला शंकराच्या अंगावरचे चिताभस्म अपवित्र वाटते; पण तेच चिताभस्म शंकराच्या शरीराला स्पर्श झाल्यावर पवित्र होऊन खाली पडले तर देव ते उचलून मस्तकी धारण करतात. शंकराचे वाहन वृद्ध बैल म्हणून बटूला हसू येते, पण ऐरावतावरून फिरणारा इन्द्र शंकराच्या पायावर डोके ठेवतो (हे बटूने विसरू नये).

थोडक्यात, शंकराचे माहात्म्य न जाणणाऱ्या बटूशी वाद घालण्यात पार्वतीला स्वारस्य नाही. त्याला शिवाविषयी जे वाटत असेल ते असो, पार्वती तिचा निर्णय फिरवण्यास तयार नाही.

गौतमीच्या वकीलीने वादाचा निकाल लगेच शकुंतलेच्या बाजूने लागला नाही हे खरे; पण शकुंतलेच्या म्हणण्यात कदाचित तथ्य असेल अशी शक्यता तरी मान्य करण्यात आली. पार्वतीच्या वकीलीने बटुस्वरूप शिवाचे पूर्ण समाधान झाले आणि तो आपल्या खऱ्या स्वरूपात तिच्यापुढे प्रकट झाला.

कालिदासपूर्वकाली असे स्त्री-वकील कोणी निर्मिले असल्याचे लक्षात येत नाही. परंतु *महाभारता*ने सभापर्वात विकर्ण आणि कर्ण यांच्या रूपाने दोन पुरुष वकील आपणांसमोर उभे केले आहेत. द्रौपदी दासी झाली की नाही, ह्या प्रश्नावर जेव्हा सभेत चर्चा सुरू होते तेव्हा द्रौपदीची बाजू विकर्ण आणि दुर्योधनाची बाजू कर्ण सभेसमोर मांडतात.

विकर्णाचे मत असे होते की, द्रौपदी दासी झाली नाही. त्याचे म्हणणे सिद्ध करण्यासाठी त्याने दोन मुद्दे वकीली थाटात पेश केले आहेत.

पहिला मुद्दा असा की, द्यूत हे राजेलोकांच्या चार व्यसनांत मोडते. ह्यांपैकी कोणत्याही व्यसनाच्या आहारी राजा गेला असताना तो जे वर्तन करतो ते धर्मास सोडून असते. युधिष्ठिर हा द्यूत खेळता खेळता व्यसनाधीन झाला होता. तेव्हा त्याने अशा अवस्थेत लावलेल्या द्रौपदीच्या शेवटच्या पणाला मान्यता मिळू शकत नाही (२.६१. २०-२२).

दुसरा मुद्दा असा की, (द्यूताच्या नियमाप्रमाणे खेळताना पण कोणता लावायचा हे खेळणाऱ्याने स्वतः ठरवायचे असते. प्रतिपक्षाने त्या बाबतीत काही सूचना करायची नसते. परंतु) द्रौपदीला पणाला लावायची कल्पना मूळ युधिष्ठिराची नव्हती. त्याला तो पण शकुनीने सुचविला. तथापि आपण असे समजू की, शकुनीने सुचविला नसता तरी खेळता खेळता बेफाम झालेल्या युधिष्ठिराने तो पण स्वतःच लावला असता. आता मुद्दा आहे तो असा की, युधिष्ठिर हा एकटा द्रौपदीचा पती नसल्याने इतरांच्या संमती शिवाय त्याला तिला पणाला लावता येत नाही. (ह्या मुद्यालाही उत्तर म्हणून असे म्हटले, की युधिष्ठिर हा ज्येष्ठ

भ्राता होता म्हणून त्याला तसा अधिकार आहे तरी) द्रौपदीचा पण लावताना युधिष्ठिर स्वतःला आधीच हरवून बसला असल्यामुळे द्रौपदीचा पण लावण्यास तो स्वतंत्र नव्हता. सबब द्रौपदी दासी झाली नाही (२.६१. २३-२४).

विकर्णाच्या मते, युधिष्ठिराने व्यसनाधीन अवस्थेत हे कृत्य केले आहे ह्या *सामान्य दृष्टीने*, आणि हे कृत्य करताना तो स्वतः दास होता ह्या त्याच्या अवस्थेच्या *विशिष्ट दृष्टीने*ही द्रौपदी दासी झाली असल्याचे मानता येत नाही.

विकर्णाच्या युक्तिवादाला उत्तर देण्यासाठी कर्ण पुढे सरसावला. दुर्योधनाची वकीली कर्णाने दोन ठिकाणी केली असल्याचे आढळते. त्याच्या उत्तरातला काही भाग विकर्णाच्या मुद्यांचे खंडन करण्याच्या दृष्टीने आणि *महाभारतात* जी द्यूतकथा वर्णिली आहे तिच्या दृष्टीने गैरलागू आहे. त्याचे म्हणणे असे की, युधिष्ठिराने द्यूतात सर्वस्व पणाला लावले आणि सर्वस्वात द्रौपदीचा अंतर्भाव होतो. मग सर्वस्वाचा पण शकुनीने जिंकल्यावर द्रौपदी जिंकली गेली नाही असे कसे म्हणता येईल? परंतु विकर्णाच्या युक्तिवादात, युधिष्ठिराने द्रौपदीला पणाला लावलीच नव्हती, मग ती दासी झाली असे कसे मानायचे, असे त्याने केव्हाच म्हटले नव्हते. आणि द्यूताच्या साऱ्या वर्णनात युधिष्ठिर क्रमाक्रमाने सर्व काही हरला, त्यासाठी त्याला वीस डाव खेळावे लागले असे म्हटले आहे. एकदम सारे सर्वस्व एकाच खेळीत पणाला लावून तो हरला असे म्हटले नाही.

तेव्हा कर्णाच्या ह्या युक्तिवादाचा विचार करण्याचे कारण नाही.

कर्णाचा दुसरा मुद्दा असा की, युधिष्ठिराने द्रौपदीचा पण लावताना तिचे नाव स्पष्टपणे घेऊन पण लावला होता (२.५८.३७). नुसते मोघमपणे 'आता मी माझी पत्नी पणाला लावतो' असे म्हटले नव्हते. द्रौपदीच्या नावाचा उच्चार होऊनही इतर चार पांडवांनी युधिष्ठिराच्या पणाला हरकत घेतली नाही. तेव्हा त्यांची ह्या पणाला संमती होती असेच म्हटले पाहिजे (२.६१.१३). तेव्हा द्रौपदी ही पाच पांडवांची पत्नी असल्यामुळे एकटा युधिष्ठिर तिला पणाला लावू शकत नाही ह्या विकर्णाच्या म्हणण्यात अर्थ नाही.

कर्णाने आणखी एका ठिकाणी द्रौपदी दासी झाली आहे हे सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला आहे. तो म्हणतो : दास, शिष्य आणि परतंत्र असणारी स्त्री हे तिघे अधन असतात, म्हणजे त्यांच्याजवळ स्वतःचे असे धन नसते हे समाजाने मान्य केले आहे. युधिष्ठिराने जेव्हा द्रौपदीला पणाला लावली तेव्हा तो दास झाला होता, म्हणजेच तो अधन होता. अर्थात द्यूतात पणाला लावायला त्याच्याजवळ काही धन नव्हते. हे सर्व खरे असले तरी, दास झालेल्या युधिष्ठिराचे द्रौपदीशी असलेले पति-पत्नीचे नाते तुटले नव्हते. आणि दासाची पत्नी ही त्याचे धनच असल्यामुळे तिला पणाला तो लावू शकत होता (२.६१.१).

महाभारतात कर्णाचा हा श्लोक द्रौपदीला उद्देशून आहे. तिच्या प्रश्नाला उत्तर देण्याचा जणू त्याला अधिकार आहे असे मानून तो हे द्रौपदीला सांगतो.

कर्ण आणि विकर्ण ह्यांनी जी वकीली केली ती *महाभारतात* सर्वस्वी उपेक्षित राहिली. कौरवांच्या सभेत तिची कोणीही दखल घेतली नाही. त्यामुळे ही वकीली मूळ *महाभारतात* होती की नाही ह्याविषयी शंका निर्माण होते. ती करण्यासाठी जी दोन पात्रे निवडली आहेत – कर्ण आणि विकर्ण – त्यांच्या नावात व्यक्त होणाऱ्या विरोधामुळेही वरील शंकेला बळकटी मिळते.







अनुक्रमणिका

राजकीय कादंबरी

सीताराम रायकर

कोणत्याही वाङ्मय प्रकाराची वा त्या वाङ्मय प्रकाराच्या विविध नमुन्यांची (types) काटेकोर, सर्वसमावेशक आणि सर्वांना समाधानकारक वाटेल अशी व्याख्या करणे बहुधा शक्य नसते. राजकीय कादंबरीच्या बाबतीतही हे खरे आहे. राजकीय कादंबरीच्या व्याख्येबाबत एकमत नाही, किंबहुना गोंधळच आहे असे दिसते. कदाचित याच कारणामुळे 'राजकीय कादंबरी'ची खोलात जाऊन सविस्तर चर्चा करणारे लिखाण तुलनेने फारच कमी आहे.

'राजकीय कादंबरी' या दोन पदांपैकी कादंबरी हे पद प्रथम विचारात घेऊ. कादंबरी ललित वाङ्मयाच्या अनेक रूपांपैकी एक रूप (form) आहे. रूप म्हणून किंवा वाङ्मय प्रकार (genre) म्हणून सर्वच कादंबऱ्यांना लागू पडतील अशी वैशिष्ट्ये सांगता येतील. उदाहरणार्थ कादंबरी निवेदनात्मक असते, ती (अगदी तुरळक अपवाद वगळता) गद्यात असते, काही संकेत सर्व कादंबऱ्यांना समान असतात इत्यादी. पण आपण जेव्हा राजकीय कादंबरी, मनोवैज्ञानिक कादंबरी, अशा काहीशा सैल संज्ञा वापरतो तेव्हा आपण कादंबऱ्यांचे नमुने (types) सूचित करीत असतो. अशा नमुन्याच्या कादंबरीमध्ये कोणत्या अंगावर भर दिलेला असतो किंवा अशा नमुन्याची कादंबरी वाचताना आपण कोणत्या अंगाकडे विशेष लक्ष द्यायचे याचे सूचन अशा संज्ञांतून आपल्याला घडते. तेव्हा राजकीय कादंबरी अशी संज्ञा जेव्हा आपण एखाद्या कादंबरीच्या संदर्भात वापरतो तेव्हा, त्या कादंबरीमध्ये विशेष करून राजकारण, राजकीय घडामोडी, सत्ताकारण आणि सत्ताकारणाकरता होणारी स्पर्धा यांवर असेल हे ओघानेच आले. अशी कादंबरी लिहिताना लेखक विविध प्रकारे, विविध क्लृप्त्या वापरून वाचकाचे लक्ष याच बाबींवर केंद्रित व्हावे याची तरतूद करून ठेवीत असतो.

पण मग असा राजकीय आशय कादंबरीला बाधक ठरतो काय? कादंबरी हा वाङ्मयप्रकार 'कल्पित' (fiction) वाङ्मय प्रकार आहे. कादंबरीकार एक कल्पित जग आपल्या कादंबरीत निर्माण करतो आणि, वाचक ज्या जगात राहतो त्या जगाशी काही संबंध सूचित करीत असतानाच, आपल्या कल्पित विश्वाची अलगता, पृथकपणा कादंबरीकार आपल्या वाचकांच्या निदर्शनाला आणून देत असतो. अशा कल्पित वस्तूचे जेव्हा इतिहास किंवा राजकारण अशा वास्तव जगातील आशयाशी मिश्रण केले जाते तेव्हा कादंबरीच्या दृष्टीने कोणते प्रश्न उपस्थित होतात?

स्तेंधाल (Stendhal) या सुप्रसिद्ध कादंबरीकाराने या संदर्भात काढलेले उद्‌गार अर्थपूर्ण आहेत. तो म्हणतो, कादंबरीमध्ये राजकारणाने अवतरणे म्हणजे सुश्राव्य संगीताच्या मैफलीत पिस्तुलाचा बार ऐकू येण्यासारखे आहे. अशा मोठ्या, कर्णकटु आवाजाने मधुर वादनाचा किंवा गायनाचा विचका होतो. स्तेंधालचे हे मत नोंदवणाऱ्या आयर्विंग हो याने आपल्या *पॉलिटिक्स अँड द नॉवेल* या पुस्तकात या उद्‌गारावर जी टिप्पणी केली आहे ती विचारात घेतलीच पाहिजे अशी आहे. तो म्हणतो, "खुद्द स्तेंधालच्याच कादंबऱ्यांत असे कर्णकटू आवाज बऱ्याचदा ऐकू येतात, आणि म्हणूनच काही प्रश्न उपस्थित होतात. असा 'पिस्तुलाचा बार' उडतो तेव्हा संगीताचे (म्हणजे कादंबरीचे) काय होते? असा 'कर्णकटु आवाज' सुद्धा त्या मैफलीचाच एक अंगभूत भाग होऊ शकतो का? पिस्तुलाच्या आवाजाचा आगांतुकपणा कधी स्वागतार्ह असतो? कधी तो त्याज्य, विसंवादी वाटतो?"

गेली दोन शतके राजकारण आपले जीवन उत्तरोत्तर अधिक प्रमाणात व्यापत आहे आणि म्हणूनच सद्यकाळात आपण अनेकदा म्हणतो की, राजकारणाचा जवळून वा दुरून स्पर्श नाही अशी कोणतीही घटना, कृती संभवतच नाही. कादंबरी म्हणजे एक 'केवळ कल्पित विश्व' अशी भूमिका आपण टाकून दिली (तिचा स्वीकार करणे कादंबरीच्या आकलनात खूपच अडथळे, प्रश्न निर्माण करते) तर मग सभोवताली सतत ऐकू येणारे हे पिस्तुलांचे बार साहित्यात – कादंबऱ्यांतही – ऐकू येणारच. कादंबरीत अवतरणारा 'राजकीय'पणा दोन प्रकारचा असतो. एक म्हणजे विशिष्ट राजकीय मतप्रणालीचा अंगिकार करून त्या मतप्रणालीचा – विचारप्रणालीचा – आविष्कार जिच्यात होतो अशी कादंबरी (आयडियॉलॉजीवर आधारित कादंबरी). मार्क्सिझम, सोशालिस्ट रिॲलिझम किंवा तत्सम 'इझम'चा हेतुतः पुरस्कार, प्रचार करण्याच्या उद्देशाने लिहिलेली राजकीय कादंबरी. अशी कादंबरी बहुतेक वेळा कादंबरी म्हणून फसते कारण त्यातील मानवी





संबंधांचे, भाव-भावनांचे जाळे, त्यांतील परस्परसंबंध कृतक असतात आणि प्रसंग, पात्रे ही व्याज असतात. पण कधी कधी अशा प्रकारची कादंबरीही कलात्मक पातळी गाठू शकते. विशेषतः एखाद्या विचारप्रणालीच्या विरोधात, त्या विचारसरणीलाच खलनायक करून लिहिलेल्या ऑरवेलच्या *नाइंटिन एटीफोर* सारख्या कादंबरीत हे दिसते; पण *नाइंटिन एटीफोर* मधला भडकपणा, हिस्टेरिया तिचा दुबळेपणा (आणि कृतकताही) दाखवतात. राजकीय कादंबरीचा दुसरा प्रकार म्हणजे जिच्यामध्ये राजकीय घटनांचा आणि राजकारणात प्रत्यक्ष भाग घेत असलेल्या व्यक्तींचा पार्श्वभूमीसारखा उपयोग करून, काही कल्पित पात्रांच्या व प्रसंगांच्या आधारे नातेसंबंधांचा, भावांचा, मूल्यांचा आलेख उभा केलेला आहे अशी कादंबरी. दोस्तोव्हस्कीच्या *द पझेस्ड* या कादंबरीचा या प्रकारची चांगली कादंबरी म्हणून उल्लेख करण्यात येतो. टॉलस्टॉयची 'वॉर अँड पीस' किंवा सोल्झेनित्सिनची 'ऑगस्ट १९१४' याही अशा प्रकारच्या कादंबऱ्या आहेत.

(राजकीय कादंबऱ्यांचा आणखी एक गट सध्याच्या 'बेस्ट सेलर्स' च्या जमान्यात करता येईल. तो म्हणजे राजकारणी व्यक्तींचा, घटनांचा फोडणी सारखा उपयोग करून वर्तमानपत्री राजकीय घटितांना, गॉसिप आणि अर्धसत्यांचा वापर करून, 'रोचक', वाचकानुनयी बनवलेल्या 'राजकीय' (?) कादंबऱ्यांचा. फ्रेडरिक फॉरसिथची *द निगोशिएटर* किंवा जेफ्री आर्चरची *द फर्स्ट अमंग ईक्वल्स* ही अशा प्रकारच्या कादंबरीची काही उदाहरणे आहेत.)

२. वर उल्लेख केलेल्या आयर्विंग हो यांच्या पुस्तकात त्यांनी आणखी एक, सकृत्दर्शनी बुचकळ्यात टाकणारे विधान केले आहे. ते म्हणतात, 'I (mean) by a political novel any novel I wished to treat as if it were a political novel, though clearly one would not wish to treat most novels in that way. There was no reason to'. (*Politics and the Novel*, p. 17)

याचा अर्थ असा की, राजकारण सर्वव्यापी झाल्यामुळे त्याचे पडसाद सर्वत्र उमटत असले तरी, अनुभवी वाचक म्हणून राजकीय घटना, राजकीय व्यक्ती आणि राजकीय विचारप्रणाली एखाद्या कादंबरीत केव्हा प्रभुत्वशाली होतात आणि त्या कादंबरीतील अनुभवाला आकार देताना किती प्रमाणात अपरिहार्यपणे कादंबरीचा अंगभूत भाग होतात यावरच आपण तिचा 'राजकीय' म्हणून विचार करणार की नाही हे अवलंबून आहे.

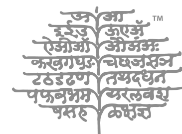
कादंबरीमध्ये पात्रे आणि घटना यांच्या परस्परसंबंधातून, क्रिया-प्रतिक्रियांतून काही अनुभवांना एक विशिष्ट आकार दिला जातो. हा आकारच एक प्रकारे त्या अनुभवाला अर्थ प्राप्त करून देतो. राजकीय कादंबरीमध्ये हा आकार नेहमीच कोणत्यातरी संकल्पनांच्या (concepts), कोटींच्या (categories) वजनाने घडवलेला असतो. राजकीय विचारप्रणाली या आपल्या सभोवती, सर्वकाळ असतात, आपल्या सर्व अनुभवांच्या मागे म्हणजेच सर्व अनुभवांत त्या अंगभूत असतात, हे मानले तर आपल्या विचार आणि वर्तन प्रक्रियांत त्यांचा 'आकार देणारा' वाटा सदैव असतो असे दिसेल. आता बहुतेक विचारप्रणाली या बंदिस्त व्यूहाच्या (closed system) स्वरुपाच्या असतात. कधी त्या आपल्या संस्कृतीतून, तिच्यातील विविध मूल्यव्यूहातून येतील; कधी त्या इतिहासातून किंवा विज्ञानातून प्राप्त होणाऱ्या मूल्यव्यूहातून येतील. राजकीय मतप्रणालींबद्दल बोलायचे तर, व्यक्तीला समाजातच पूर्णत्व येते, व्यक्तीच्या श्रेयस-प्रेयसाचा शोध समाजाच्या संदर्भातच घेता येतो, समाजाचे कल्याणकारी व्यवस्थापन हे समूहाचे polityत रूपांतर करूनच करता येते आणि या रूपांतराचा मूळाधार काही मूल्यांतून (किंवा मूल्यव्यूहातून) येतो, या धारणेतून बहुतेक राजकीय मतप्रणाली उदयाला येतात. Polity च्या व्यवस्थापनाची सूत्रे, जिच्यातून सत्तेची संकल्पना उदयाला येते, म्हणजेच राजकीय जीवनाची नियामक सूत्रे होत. सत्ता या संकल्पनेचे अस्तित्व मानवी अनुभवांना काही विशिष्ट आकार देऊ लागते. ज्या कादंबरीच्या वाचनात आपल्याला असे जाणवू लागते की, तीमधील अनुभवांना प्राप्त झालेला आकार हा अशा राजकीय मत-प्रणाली, राजकीय संकल्पना, राजकीय विचार यांनी, किंबहुना बव्हंशी त्यांच्यामुळे, नियत झालेला आहे तिला आपण राजकीय कादंबरी म्हणायला हरकत नाही. अशा कादंबरीत अनुभवाला मिळणारा अर्थ हेही एक प्रकारचे राजकीय विधानच असते.

३. एखाद्या कादंबरीचे 'राजकीय कादंबरी' असे वर्णन करीत असताना आपण मूल्यात्मक विधान करीत नसतो. कादंबरी किंवा त्यातील 'राजकीय' दर्शन यांबद्दलचे आपले मूल्यात्मक विधान त्या कादंबरीमध्ये, कादंबरी म्हणून, मानवीस्वभावाचे दर्शन, मानवी वर्तनप्रक्रियांचे, त्यांच्या परस्पर अनुबंधांचे, भाव-भावनांचे दर्शन कलात्मकरीत्या झाले आहे की नाही यावरच अवलंबून राहील. तीमध्ये तिचे 'कादंबरीपण' अवलंबून असते. तिच्यातील राजकीय संकल्पना, घटना, राजकीय विचारप्रणाली किती एकजीवपणे एकमेकांना अनुरूप होऊन, कथावस्तू आणि राजकीय विचारप्रणाली यांच्यापलीकडे असलेल्या, कादंबरीतून सूचित होणाऱ्या दर्शनाचा एकसंध प्रत्यय आणून देतात यांवरच तिचे मूल्य ठरेल.

राजकीय कादंबरीच्या बाबतीत वाचकाच्या दृष्टीने आणखी एक प्रश्न उपस्थित होतो. प्रत्येक वाचकाची स्वतःची अशी एक मतप्रणाली असतेच. कधी कधी कादंबरीत अनुस्यूत असलेली – आणि बटबटीत आणि प्रचारकी थाटाने नव्हे तर कलात्मक कौशल्याने सूचित केलेली – मतप्रणाली वाचकाच्या मतप्रणालीशी जुळेल किंवा न जुळेल. उदाहरणार्थ, ज्या वाचकाला मार्क्सवाद केवळ परिचितच नाही तर, एखाद्या पूर्ण पारंपरिक माणसाला त्याच्या परंपरेतून आणि अवतीभोवतीच्या सांस्कृतिक व्यूहातून काही मूल्ये जितक्या 'सहज', 'स्वाभाविकपणे' प्राप्त होतात तितक्याच सहजपणे मार्क्सवादाच्या गाभ्याशी असलेली मूल्ये आत्मसात झाली आहेत अशा वाचकाला ब्रेख्तच्या *कॉकेशिअन चॉक सर्कल* या नाटकातील मार्क्सचे 'भांडवल आणि भांडवलाची मालकी' यांच्यातील नात्याचे दर्शन नाटकातील मानवी अनुभवांशी एकवटलेले दिसेल आणि पटेलही. पण वाचकाची मतप्रणाली कादंबरीत प्रकट होणाऱ्या मतप्रणालीपेक्षा भिन्न असेल, विरोधीही असेल अशा वेळी ती कादंबरीतील 'मतप्रणाली'चा प्रतिवाद करू पाहील; पण कादंबरीच्या कलात्मकतेबद्दल किंवा ती मधील राजकीय मतप्रणालीच्या दर्शनाच्या चोखपणाबद्दल, अस्सलपणाबद्दल हा प्रतिसाद नक्कीच नसेल. या प्रकारे यशस्वी असणाऱ्या राजकीय कादंबऱ्यांची संख्या निश्चितच फार लहान आहे.

पण अशी प्रत्येक यशस्वी राजकीय कादंबरी तिच्यात अनुस्यूत असलेल्या विचारप्रणालीत्मक भूमिकेविषयी सुजाण वाचकात, किमान 'एक शक्यता' म्हणून ती विचारात घ्यायला हवी, अशी मनोभूमिका निर्माण करू शकते. जेव्हा वाचकाची वैयक्तिक मतप्रणाली आणि मूल्यव्यूह कादंबरीतील विचारप्रणालीचा अजिबात स्वीकार करू शकणार नाही अशा वेळी सुद्धा यशस्वी राजकीय कलाकृतीबाबत वाचक म्हणून आणि व्यक्ती म्हणून दोन वेगवेगळ्या भूमिका निर्माण होऊ शकतील. टी.एस. एलियट हा कवी फेबर अँड फेबर या प्रकाशनसंस्थेचा संचालकही होता. त्याने जॉर्ज ऑरवेलची *ॲनिमल फार्म* ही कादंबरी प्रकाशनासाठी स्वीकारली नाही. त्याला त्या कादंबरीचे कलात्मक मूल्य आणि त्या कादंबरीत अनुस्यूत असलेल्या राजकीय मतप्रणालीची कादंबरीच्या कथावस्तूशी झालेली एकवट जाणवली होती; पण व्यक्ती म्हणून ती विचारप्रणाली स्वीकारणे त्याला शक्य नव्हते. त्यातून कादंबरी प्रकाशनासाठी न स्वीकारण्याचा निर्णय निर्माण झाला. असेही म्हणता येईल की, ऑरवेलच्या कादंबरीतील मतप्रणालीची, दर्शनाच्या पातळीवर, एक शक्यता म्हणून सुद्धा स्वीकार करण्याची व्यक्ती म्हणून एलियटची तयारी नव्हती; पण एलियटचा नकार कलाकृतीला नक्कीच नव्हता.







राजकीय कादंबरी व अरुण साधू यांच्या कादंबऱ्या – *मुंबई दिनांक* व *सिंहासन*

दिगंबर पाध्ये

कादंबरीचा विचार करताना सामाजिक, राजकीय अशी विशेषणे जेव्हा योजली जातात, तेव्हा त्याद्वारे कादंबरीचा काही वेगळा प्रकार सुचविला जात असतो, असे म्हणता येत नाही. कादंबरी हा एक साहित्यप्रकार आहे. (तो पुरेसा समावेशकही आहे.) या साहित्यप्रकाराची काही गुणवैशिष्ट्ये सांगून कविता, नाटक यांसारख्या साहित्यप्रकाराहून त्याचा जसा वेगळेपणा सांगता येतो; त्या प्रकारचा वेगळेपणा कादंबरीच्या विविध प्रकारांत असतो असे नाही, पण तरीही साहित्याच्या क्षेत्रात असे प्रकार कल्पिण्याची पद्धती आहे. ही पद्धती अगदीच निरुपयोगी आहे असेही म्हणता येण्यासारखे नाही. परंतु या प्रकारची वर्गीकरणे कादंबरीची रचनात्मक वैशिष्ट्ये सुचवीत नसतात, तर कादंबरी वाचत असताना आपण भर कोणत्या अंगावर द्यावा, विशिष्ट कादंबरीकडून कोणत्या अपेक्षा कराव्यात, हे सुचविण्यासाठी ती मार्गदर्शक ठरत असतात. म्हणून 'राजकीय' हे विशेषण लावलेल्या कादंबरीकडून वाचकाने कोणत्या अपेक्षा कराव्यात हे स्पष्ट केले, तर 'राजकीय' कादंबरीचे स्वरूप स्पष्ट होऊ शकेल असे दिसते.

एखादी कादंबरी सामाजिक आहे असे आपण म्हटले म्हणजे खऱ्या अर्थाने ती तशी होण्यासाठी त्या रचनेतून समाजदर्शनाची अपेक्षा आपण करीत असतो. समाजाची ध्येये, स्वप्ने, त्यांच्या पूर्ततेसाठी समाजात चालणारे संघर्ष अशा व्यापक दर्शनाची तेथे अपेक्षा असते. कादंबरीतील पात्रांच्या कृति-उक्तींतून, घटना-प्रसंगांच्या रचनेतून जेवढ्या विस्तृत प्रमाणात हा सामाजिक प्रक्रियेचा पट आपल्यासमोर उलगडला जाईल, तेवढ्या प्रमाणात ती कादंबरी सामाजिक आहे, असे आपण म्हणतो. कादंबरीमधून सामाजिक प्रक्रियेचा हा असा पट उलगडत असताना लेखकाचा दृष्टिकोनही कादंबरीच्या रचनेतून सूचित होत असतो. म्हणून एका अर्थाने सामाजिक कादंबरी म्हणजे लेखकाने गांभीर्याने केलेले सामाजिक विधानच असते. असे काही मानले, तरच 'सामाजिक' या विशेषणाला काही अर्थ प्राप्त होतो.

मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रात हरि नारायण आपटे यांच्या कादंबऱ्यांना सामाजिक कादंबऱ्या मानताना कळत-नकळत आपण हे मान्य केलेले असते. वामन मल्हार जोशी, भा.वि. वरेरकर, श्रीधर व्यंकटेश केतकर यांसारख्या जुन्या पिढीतील कादंबरीकारांचा उल्लेख सार्थपणे सामाजिक कादंबरीकार म्हणून करता येतो. इतर कादंबऱ्यांना आपण सामाजिक म्हटले, तर ते केवळ लक्षणेनेच असते.

याच पद्धतीने विचार करायचा तर कथानकाला राजकीय पार्श्वभूमी असणे, किंवा कादंबरीत राजकारण असणे एवढ्या भांडवलावर एखाद्या कादंबरीला 'राजकीय' म्हणता येणार नाही. आधुनिक काळात जीवनाच्या सर्वच अंगांवर राजकारणाचा परिणाम होत असल्यामुळे अनेक साहित्यकृतींमध्ये या ना त्या प्रकारे राजकारणाचे संदर्भ येतातच. उदाहरणार्थ, विश्वास पाटील यांच्या *झाडाझडती* या कादंबरीत राजकारण व राजकारणी यांचा संबंध येतो. परंतु ती 'राजकीय' कादंबरी आहे असे कोणी म्हणत नाही. स्वातंत्र्योत्तर महाराष्ट्रातील बदलत्या सामाजिक-राजकीय जीवनाचे चित्र वाचकांसमोर उभे करणाऱ्या *ताम्रपट* या रंगनाथ पठारे यांच्या कादंबरीतील प्रमुख व्यक्तिरेखाच राजकीय क्षेत्रातील आहेत. महाराष्ट्राच्या राजकारणाचे विविध तपशील त्या कादंबरीत आले आहेत. तरीही या कादंबरीला 'राजकीय' म्हणावे असे वाटत नाही. याचे कारण या कादंबरीतून कादंबरीकार करीत असलेले विधान 'राजकीय' नाही हे आहे. (कादंबरीच्या चांगले-वाईटपणाशी याचा काहीही संबंध नाही. *झाडाझडती* व *ताम्रपट* या दोन्ही अलिकडच्या काळातील लक्षणीय कादंबऱ्या आहेत). एखादी कादंबरी 'राजकीय' ठरायची तर केवळ राजकारणातील व्यक्ती वा प्रसंग एवढेच पुरेसे ठरत नाही, तर कादंबरीतील घटना-प्रसंगांच्या गुंफणीमधून कादंबरीकाराचे राजकीय विधान व्यक्त होण्याची तेथे आवश्यकता असते. (भाऊ पाध्ये यांची *डोंबाऱ्याचा खेळ* या कादंबरीची येथे आठवण व्हावी.)

'राजकारण', 'राजकीय विधान' या शब्दांचा अर्थही येथे लक्षात घेणे आवश्यक आहे. राजकारण म्हटले की सत्ता, सत्तेसाठी चालणारा संघर्ष या गोष्टी आपल्या डोळ्यासमोर आल्या तरी, आधुनिक काळात हा संघर्ष केवळ व्यक्तिगत नसतो. वस्तुतः तो समाजगटातील वा मानवसमूहातील असतो. वरवर दिसणाऱ्या घटनांचे धागेदोरे समाजातील व्यापक प्रक्रियेशी जुळलेले असतात. समाजात चाललेल्या या सत्तासंघर्षाचा – त्या प्रक्रियेचा – हा पट

उलगडणे आणि त्या विषयीचे आपले विधान करणे हे खऱ्या राजकीय कादंबरीकाराचे वैशिष्ट्य असते. असे विधान करायचे म्हणजे त्या कादंबरीकाराला राजकारणाविषयी निश्चित भूमिका असावी लागते. आता असे असले तरी, शासन वा राजकारण हा विषय असणाऱ्या, राजकारणी व्यक्तींच्या जीवनाचे चित्रण करणाऱ्या कादंबऱ्यांनाही लक्षणेने 'राजकीय' हे विशेषण लावता येते. मराठीतील राजकीय म्हटल्या जाणाऱ्या बहुतेक कादंबऱ्या या अशा दुसऱ्या गटातील आहेत. (राजकीय असणे व एखादी कादंबरी ही कादंबरी म्हणून चांगली असणे वा वाईट असणे याचा काहीही संबंध नाही. उदाहरण म्हणून सांगायचे, तर *डोंगर म्हातारा झाला* ही अनिल बर्वे यांची कादंबरी चांगली नसली तरी, राजकीय आहे, तर *ताम्रपट* ही कादंबरी चांगली असली तरी, राजकीय नाही).

राजकीय कादंबरीविषयीच्या या अशा अपेक्षा निश्चित केल्यानंतर अरूण साधू यांच्या *मुंबई दिनांक* व *सिंहासन* या दोन कादंबऱ्यांमधून आपणाला काय दिसते याचा विचार करता येईल.

मुंबई दिनांक ही अरुण साधू यांची पहिली कादंबरी १९७३ मध्ये प्रसिद्ध झाली आणि तेव्हाच या कादंबरीतील डिकास्टा आणि जिवाजीराव शिंदे या व्यक्तिरेखांमुळे राजकीय वर्तुळातील तपशील तरतरीतपणे व्यक्त करण्याच्या साधू यांच्या कौशल्याने लक्ष वेधून घेतले. कादंबरीच्या केंद्रस्थानी चोरट्या आयातीची गुन्हेगार कथा व तिच्याभोवती पत्रकार, कामगार नेता, गुन्हेगारीच्या जगात गुरफटलेली एक पापभिरू व्यक्ती, व सामान्य मध्यमवर्गीय तरुण यांच्या जीवनकथा यांची गुंफण अशी *मुंबई दिनांक* या कादंबरीची केलेली आकर्षक रचना, भोवतालच्या नागर वास्तवातील नानाविध तपशील आकर्षकपणे वाचकांसमोर ठेवणारी, वाचकाचे कुतूहल चाळवत त्याला गुंतविणारी निवेदनशैली, लहानपणी सामान्य असणाऱ्या, हालअपेष्टा भोगणाऱ्या व्यक्तींचे कर्तृत्ववान व्यक्तीमत्त्वात रूपांतर करणारे आकर्षक व्यक्तिचित्रण यांसारख्या वैशिष्ट्यांमुळे ही कादंबरी लोकप्रिय झाली. राजकीय वर्तुळातील व्यक्तींच्या खाजगी जीवनाला इतक्या तपशीलवारपणे प्रथमच स्थान देणारी मराठी कादंबरी म्हणून *मुंबई दिनांक*चा उल्लेख करावा लागेल. या अर्थाने राजकारण हा घटक या कादंबरीत आला आहे हे अगदी खरे. कामगार नेता (डिकास्टा), मुख्यमंत्री (जिवाजीराव शिंदे), त्यांचे सहकारी, रघूसारखा चळवळीतील जहाल कार्यकर्ता यांच्या निमित्ताने समकालीन राजकारणावरील चर्चाही या कादंबरीत आली. परंतु हे सर्व असूनही या कादंबरीचे लक्ष्य राजकारण आहे असे दिसत नाही. सुशिक्षित सामान्यांचे कुतूहल चाळविणाऱ्या राजकीय वर्तुळातील हालचालींवर या कादंबरीत जेवढे लक्ष केंद्रित केले आहे, तेवढे प्रत्यक्ष राजकारणावर नाही. (उदा., कामगार नेत्याची स्त्रियांशी असणारी प्रेमप्रकरणे, मुख्यमंत्र्यांची चलाखीची वागणूक व त्यांची दिनचर्या, इ.) डिकास्टा हा कामगार नेता असला तरी त्याच्या कामगार नेता म्हणून असणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वापेक्षा त्याची प्रेमप्रकरणेच कादंबरीत अधिक येतात, आणि कामगारक्षेत्रातील प्रश्नांपेक्षा 'विनिता' की 'नीला' हाच प्रश्न त्याच्या जीवनात महत्त्वाचा ठरतो. त्यातही विनिता ही उद्योगमंत्र्यांची मुलगी व नीला ही निम्न मध्यमवर्गातील तरुणी, असा एक आकर्षक भाग राहतोच. जिवाजीराव शिंदे हे स्वतःच्या कर्तृत्वाने मुख्यमंत्रीपदापर्यंत पोहोचले असले तरी, या सर्व यशस्वी कर्तबगारीची प्रेरणा त्यांच्या प्रेमभंगात कल्पून त्या यशालाही एक आकर्षक रंग या कादंबरीत दिला जातो. या अशा काहीशा कल्पनारम्य चित्रणाबरोबरच, या सर्वच व्यक्ती काही अज्ञात प्रेरणेने त्यांच्या त्यांच्या क्षेत्रात आल्या आणि त्यांच्या आयुष्यक्रमाच्या गतीबरोबर त्या ओढल्या जात आहेत, असेही अधूनमधून दाखविण्याचा प्रयत्न या कादंबरीत झाला आहे. या क्लृप्तीमुळे निर्माण होणारी व्याजवैचारिकता ही या कादंबरीतील केवळ एक रंजकतेचे साधन ठरली आहे. परिणामी कामगार नेता, मुख्यमंत्री, पत्रकार यांचे दिनक्रम, त्यांच्या लकबी, त्यांचे चलाखीचे वागणे, दिवसभराची त्यांची धावपळ आणि उच्चस्तरीय वर्तुळातील राहणीमानाचे तपशील इत्यादींच्या आकर्षक वर्णनांमुळे *मुंबई दिनांक* मध्ये राजकारणाचा आभास निर्माण होतो. या कादंबरीचे निवेदन तृतीयपुरुषी असले तरी, निवेदकाचा दृष्टिकोन केवळ तपशील, टिपणे व तेवढ्यापुरती त्यावर टीकाटिप्पणी करणे (ही बहुधा प्रमुख व्यक्तिमत्त्वांच्या जीवनपद्धतीचे समर्थन करणारी आहे), एवढ्यापुरताच मर्यादित राहिल्याने लेखकाचा म्हणून काही दृष्टिकोन या कादंबरीत जाणवतच नाही. परिणामी या कादंबरीतून कोणतेही राजकीय विधान व्यक्त होत नाही. म्हणून *मुंबई दिनांक* या कादंबरीत राजकारणाचे, राजकीय जीवनाचे बरेचसे तपशील असूनही जिला 'राजकीय' हे विशेषण लावावे अशी कादंबरी ती होत नाही. या कादंबरीचे स्वरूप बरेचसे ना.सी. फडके यांच्या मनोरंजक कादंबऱ्यांसारखे झाले आहे. राजकीय वर्तुळातील व्यक्ती, त्यांची जीवनपद्धती, त्या क्षेत्रातील डावपेच, ताणतणाव या सर्व बाबींचा येथे केवळ रंजकतेसाठी वापर केला गेला आहे, असेच येथे म्हणावेसे वाटते. समकालीन वास्तवातील हे सर्व तपशील इतक्या बारकाईने व सफाईदारपणे मराठी कादंबरीच्या क्षेत्रात आणण्याचे श्रेय अरुण साधू यांचे आहे, हे मात्र खरे. (अशी अद्ययावतता हेही एक रंजकसूत्र असू

शकते. ना.सी. फडके यांच्या कादंबऱ्यांचे तेही एक वैशिष्ट्य होतेच.)

*मुंबई दिनांक*च्या तुलनेत *सिंहासन* ही अरुण साधू यांची दुसरी कादंबरी 'राजकीय' या विशेषणाला अधिक जवळची आहे. मुख्यमंत्रीपदासाठी मंत्रिमंडळातील ज्येष्ठ मंत्र्यांची स्पर्धा व तिचे पर्यवसान हेच या कादंबरीचे आशय सूत्र आहे. कादंबरीतील सर्व तपशील या आशय सूत्राच्या अनुषंगानेच या कादंबरीत आले आहेत. राज्यकर्त्या मंडळींचे खाजगी जीवन, व सत्तासंघर्षातील त्यांचे डावपेच, यांची तपशीलवार वर्णने या कादंबरीत आली आहेत. महाराष्ट्राच्या आधुनिक राजकीय जीवनातील शहरी-ग्रामीण हा संघर्ष, पश्चिम महाराष्ट्र, विदर्भ व मराठवाडा या विभागांमध्ये असणारे ताण-तणाव, मंत्रि-मंडळात असणाऱ्या एकाच पक्षातील मंत्र्यांचे परस्परांतील हेवेदावे, व्यक्तिगत स्वार्थलोलुपतेला व सत्ताकांक्षेला तात्त्विक मुलामा देण्याची या मंडळींची पद्धती, मिळणाऱ्या यशाबरोबर वाढत जाणारी महत्त्वाकांक्षा आणि तिचे राजकीय सत्तास्पर्धेत होणारे रूपांतर, लोकशाहीमुळे लोकानुनयाचे योजले जाणारे तंत्र अशा सर्व राजकीय क्षेत्रातील अंगांचे दर्शन या कादंबरीत घडण्यासारखे आहे. किंबहुना हे सर्व म्हणजेच ही कादंबरी आहे. अशा या सत्तास्पर्धेत स्वातंत्र्याच्या चळवळीत काही भोगलेल्या, खरा त्याग केलेल्या व्यक्तींची कशी उपेक्षा होते, स्वातंत्र्य चळवळीतील मूल्ये व स्वातंत्र्योत्तर काळातील मूल्ये यांत किती अंतर पडले आहे, व त्यामुळे स्वातंत्र्य चळवळीतील प्रामाणिक व्यक्तींना एकाकीपण कसे येते, याचेही दर्शन श्रीपतराव शिंदे या आमदाराच्या निमित्ताने या कादंबरीत घडण्यासारखे आहे. या श्रीपतराव शिंदे यांचा काहीसा अचानकपणे अपघातात होणारा मृत्यू आणि त्यानंतर त्यांच्या अन्त्यसंस्काराच्या प्रसंगी होणारी धावपळ व मुख्यमंत्री आणि अर्थमंत्री यांनी व्यक्त केलेल्या प्रतिक्रिया यांमधून त्या मृत्यूचाही राजकारणासाठी उपयोग करून घेण्याची जी प्रवृत्ती दिसते, त्यामधून सत्तास्पर्धेतील भावनाशून्यता जाणवण्यासारखी आहे. समाजकल्याण उपमंत्री बुगाजी गोडघाटे व सभापती नानासाहेब गुप्ते यांच्या आयुष्यातील रहस्यांचा थंडपणे वापर करून स्वतःच्या इच्छेप्रमाणे त्यांना वाकविण्याचा मुख्यमंत्र्यांचा धोरणीपणा, रावसाहेब टोपल्यांच्या निमित्ताने ग्रामीण भागातील बागायतदारांची अरेरावी व गरिबांचे आयुष्य नियंत्रित करण्याची त्यांची शक्ती, टोपल्यांच्या गावातील घटनेचा अर्थमंत्र्यांनी स्वतःच्या राजकारणासाठी उपयोग करून घेण्याचा केलेला प्रयत्न व टोपल्यांनी त्यातून करून घेतलेली सुटका यांसारख्या घटनांमधून राजकारणातील कावेबाजपणाचे दर्शनही या कादंबरीतून घडण्यासारखे आहे. कोणतेही नैतिक अधिष्ठान नसणारा सत्तास्पर्धेचा जीवघेणा खेळ या कादंबरीतून अनुभवाला येण्यासारखा आहे.

याच ओघात या राजकारणी मंडळींचे खाजगी जीवनही या कादंबरीत व्यक्त होते. या जीवनाचा उपयोगही त्यातील भावनाशून्यता सुचविण्यासाठीच आहे. उदाहरणार्थ, अर्थमंत्री दाभाडे यांचा मुलगा बसंतराव व सून कमला यांचे संबंध भावनिक नाहीत. घटस्फोट घ्यावा इतके ते ताणलेले आहेत. परंतु राजकीय महत्त्वाकांक्षेमुळे कमला तसे करण्याचे टाळते आहे. विवाहबंधन हेही येथे सत्तेच्या राजकारणाचे साधन झाले आहे. अर्थखात्याचे राज्यमंत्री आनंदराव टोपले हे मुख्यमंत्र्यांच्या गटातील आहेत. त्यांची व जीवनराव वाघमारे यांची मैत्री व त्यातील ताण, रावसाहेब टोपले व आनंदराव टोपले यांच्यातील काका-पुतण्या हे नाते व त्याचा होणारा वापर अशा अनेक बाबींमधून सत्तेच्या या खेळात सर्व नाती, भावनात्मक संबंध हे केवळ साधनात्मक आहेत, असे दाखविता येण्यासारखे आहे. सत्तेच्या या खेळात हे सर्व सर्रास वापरले जाते. एकमेकांना आपल्या हेतूसाठी वापरणे हेच या खेळातील एकमेव सूत्र आहे. हे सर्व *सिंहासन*मधून प्रभावीपणे व्यक्त होते. (महसूलमंत्री दत्ताजी जाधव व त्यांची पत्नी डोरोथी यांचा मात्र येथे अपवाद करावा लागतो).

राजकीय क्षेत्रातील मंडळींच्या अशा दर्शनाबरोबरच सचिवालयातील वातावरण, सचिव, उपसचिव यांच्यातील सुप्त ताण-तणाव, या शासकीय यंत्रणेचा आत्मविश्वास, त्यांची काम करण्याची पद्धती, त्यातील काहींचे स्वार्थ, त्यांच्या निष्ठा, लाचारी इत्यादींचे दर्शनही ही कादंबरी घडवून जाते. लोकशाहीमध्ये विधानसभेतील कामकाज, त्याची पद्धती, त्याचे संकेत यांचे दर्शनही सभापती नानासाहेब गुप्ते यांच्या निमित्ताने या कादंबरीत येऊन जाते. तेथेही अधिकार व सत्ता यांच्यातील ताण-तणावांचेच दर्शन घडते.

सिंहासन या कादंबरीचे हे स्वरूप पाहिले, म्हणजे समकालीन राजकारण हेच आशय-सूत्र असणारी ही कादंबरी आहे, असे निःसंशयपणे म्हणता येते. राजकीय वर्तुळाचे, त्यातील हालचालींचे, या वर्तुळातील व्यक्तींच्या खाजगी जीवनाचे असे चित्र यापूर्वी मराठी कादंबरीत आले नव्हते. म्हणून हे श्रेय निर्विवादपणे अरुण साधू यांना देता येण्यासारखे आहे. या मर्यादित अर्थाने पाहता *सिंहासन* ही राजकीय कादंबरी आहे, असे म्हणता येण्यासारखे आहे.

हे सर्व खरे असले तरी, येथे *सिंहासन* या कादंबरीतून लेखकाचे कोणते राजकीय विधान व्यक्त होते, हा प्रश्न राहतोच. सत्तेच्या या खेळाचा सामान्य जनतेशी काही संबंध नाही असे या

खेळाच्या दर्शनातून लेखकाला सुचवायचे आहे. म्हणजे पर्यायाने या प्रचलित लोकशाहीची मर्यादा व्यक्त करायची आहे का? तसे काहीतरी म्हणायला या कादंबरीत जागा आहे. 'उद्या मात्र याच वेळी आणखी बातम्या येतील, परवा येतील. रोज शब्दांचे पाऊस पाडतील, पण त्याने कोट्यावधी लोकांचा जीवनक्रम मुळीच बदलणार नव्हता. आजही बदललेला नव्हता. जणू कुठेच काहीच घडलेलं नाही.' हा या कादंबरीचा शेवट असे काही सुचविण्याचाच दर्शक आहे, असे कोणी म्हणू शकेल. परंतु केवळ असे सुचविणे म्हणजे राजकीय विधान होते का? स्वतःपुरते आयुष्य जगणाऱ्या सर्वसामान्य माणसाची राजकारणाविषयीची जाणीव हीच असते. कोणीही निवडून येवो, कोणीही सत्ताधारी होवो, आपल्या आयुष्यात, दैनंदिन जीवनक्रमात काय बदल होणार? असेच ही माणसे मानीत असतात. म्हणूनच राजकारणातील भ्रष्टाचार, भानगडी, फसवाफसवी यांमध्ये करमणूक म्हणून ही माणसे रस घेतात. तेव्हा ही सत्तास्पर्धा निरर्थक आहे हे नुसते म्हणण्यात राजकीय काही नाही. परंतु या वास्तवाबद्दल चीड, घृणा असे काही निर्माण होईल अशा पद्धतीने ही निरर्थकता व्यक्त झाली, तर मात्र ते राजकीय विधान होऊ शकेल. *सिंहासन* वाचताना असे काही घडते का? या प्रश्नाचे उत्तर नकारार्थीच द्यावे लागेल.

ही कादंबरी वाचीत असताना वाचक रमतो तो या सत्तास्पर्धेच्या खेळात; सत्ताधारी व्यक्तींच्या आकर्षक व रोमहर्षक अशा जीवनक्रमात. या सत्तास्पर्धेच्या खेळाचा निकाल काय होईल याविषयीचे कुतूहल वाचकाच्या मनात सतत जागृत राहील, अशीच या कादंबरीची रचना आहे. अधूनमधून निवेदकाचा सूर औपरोधिक असला तरी, मंत्र्यांचे डावपेच, एकमेकांवर मात करण्याचे त्यांचे प्रयत्न याविषयी वाचकाला कौतुक वाटावे असेच वर्णन या कादंबरीत आले आहे. राजकीय वर्तुळातील व्यक्ती व त्यांच्या भोवतीचे जीवन एवढ्या संकुचित क्षेत्रावरच लेखकाने लक्ष केंद्रित केल्यामुळे हे असे घडले आहे. सत्तास्पर्धेच्या या नीतिशून्यतेचा वा मूल्यहीनतेचा नैतिकतेशी वा मूल्यात्मकतेशी कोठेही संबंधच येणार नाही, अशी योजना केल्यामुळे लेखकाने उभ्या केलेल्या सत्तास्पर्धेच्या खेळातच वाचकाचे मन गुंतून राहणे स्वाभाविकच ठरते. हे सर्व टाळण्यासाठी ही सत्तास्पर्धा ज्या समाजात घडते तेथील व्यापक सामाजिक संदर्भाची आवश्यकता होती. अशा व्यापक सामाजिक वास्तवाच्या संदर्भात सत्तास्पर्धेचे संयोजन झाले असते, तर या कादंबरीतून गंभीर राजकीय विधान व्यक्त होऊ शकले असते. परंतु *सिंहासन* मध्ये ते घडत नाही. (अरुण साधू यांची कादंबरीकार म्हणून ही मर्यादाच आहे).

म्हणून चांगली राजकीय कादंबरी होण्याची सामग्री असणारी पण प्रत्यक्षात केवळ लाक्षणिक अर्थानेच राजकीय असणारी अशी *सिंहासन* ही कादंबरी आहे, असेच म्हणावे लागते.



अनुक्रमणिका



आंदोलन*

वसंत पळशीकर

– १ –

ही कादंबरी राजकीय कादंबरीचे मराठीतले एक नावाजण्याजोगे उदाहरण आहे. भ्रष्टाचाराविरुद्ध छेडलेले एक आंदोलन ही कादंबरीतली एकमेव मध्यवर्ती घटना आहे. या ढोबळ अर्थाने तर ती राजकीय कादंबरी आहेच. पण लेखक दिनानाथ मनोहर यांनी केलेला मुख्य मुद्दाही राजकीय आहे. या अर्थाने अधिक खोलवर पातळीवरही ती राजकीय कादंबरी आहे.

मार्क्सवादी भूमिकेमधून क्रांतिकारक सामाजिक-राजकीय परिवर्तन घडवून आणण्यासाठी जनसंघटन उभारण्याऱ्या, वर्गीय भूमिकेमधून लढे देण्याऱ्या चळवळीत दिनानाथ मनोहर दीर्घ काळ पूर्ण वेळ कार्य करीत होते. त्यांचा स्वतःचा अनुभव आणि चिंतन यामधून या कादंबरीचे लेखन झालेले आहे.

दिनानाथ मनोहरांना जो राजकीय मुद्दा मांडावयाचा होता तो एक विवेचक वैचारिक लेख लिहूनही मांडता येणे शक्य होते. पण त्यांनी कादंबरी लिहिली. त्यांचा पिंड 'कलावंता'चा आहे, असे म्हणून ही बाब निकालात काढता येईलही. जीवनानुभव मुशीत वितळवून फक्त वैचारिक अर्क तेवढा सादर न करता कादंबरीच्या रूपामध्ये त्यांनी स्वतःचे चिंतन सादर का केले असेल?

राज्यक्रांती घडवून आणण्याची वर्गसंघर्षवादी मार्क्सवादी वादप्रणाली (आयडिऑलॉजी) प्रत्यक्ष व्यवहारात राबविली जाते तेव्हा एका ना एका स्थलकालाच्या चौकटीत, इतिहासाच्या एका टप्प्यावर, आणि माणसा-माणसांमधील संबंधांच्या माध्यमामधून ती राबवावी लागते. हीच गोष्ट अन्य सर्व वादप्रणाल्यांना लागू आहे. ती अशी उपयोजिली जाते तेव्हा ती कमीअधिक यशस्वी ठरते; ती किती उपयोगी, कार्यक्षम व परिणामकारक आहे याची कसोटी लागते. पण एवढेच घडते असे नाही. तिच्या सत्यासत्यतेचाही कस लागतो.

मार्क्सवादी राजकीय भूमिकेचा प्रामाणिक व उत्कट अंगिकार करून सक्रिय बनलेला संवेदनशील कार्यकर्ता नवसमाज व तो घडविणारी माणसे यांच्याबद्दलच्या काही कल्पना, प्रतिमा, लक्ष्ये उराशी बाळगत असतो. राज्यक्रांतीला त्यांच्या संदर्भातच अर्थ असतो. तथापि दैनंदिन राजकारणात ज्या कृती केल्या जातात त्यांचे परिणाम अटळपणे होत असतात, आणि ते माणसांना, त्यांच्यातील संबंधांना घडवत, बदलत असतात. क्रांती घडून येईतो हे परिणाम थांबून राहात नाहीत. या परिणामांच्या कसोटीवरून सत्यासत्यतेची पारख होत असते.

विचारप्रणालीचा, तीमधून जन्मास येणाऱ्या कृतींचा जो आशय अनुभवाला येतो त्याचे रूप अभिव्यक्त करणारे लेखन असे दिनानाथ मनोहर यांच्या *आंदोलन* या कादंबरीचे स्वरूप आहे. आशयाचे हे 'रूप' अनुभवाला आल्यानेच वादप्रणालीच्या आधारे जिचा पुरस्कार केला जातो ती रणनीती व अंगिकारलेले डावपेच यांच्याविषयी अनेक प्रश्न उपस्थित होत असल्याने, हा आशय केवळ तार्किक, बौद्धिक युक्तिवादांद्वारा मांडणे पुरेसे ठरत नाही. ते रूपच पकडता येणे महत्त्वाचे असते. या प्रयत्नांमधून *आंदोलन* ही राजकीय कादंबरी सिद्ध झाली आहे.

या कादंबरीमध्ये, तीमधील प्रमुख पात्रे आपापसात वा बैठकीमध्ये स्वतःची वादप्रणाली, रणनीती, डावपेच यांच्यावरून पुनःपुन्हा वाद घालताना आढळत नाहीत. आपल्या भूमिकेची सत्यासत्यता परस्परांशी, वा कार्यकर्त्यांच्या समूहाबाहेरील व्यक्तींशी वाद घालून निश्चित करू पाहात आहेत असे आढळत नाही. तसे आढळले असते तर, *आंदोलन* ही कृतक कादंबरी ठरली असती.

– २ –

पश्चिम बंगालमध्ये १९६७-६८ मध्ये नक्षलवाडी भागात जमीनदारांविरुद्ध जो दहशतवादी सशस्त्र उठाव झाला त्याने प्रेरित होऊन भारतभर तरुण मंडळी दुर्गम अंतर्भागातील शोषित पीडितांचे क्रांतिकारी संघटन करण्यासाठी उद्युक्त झाली. त्यांचे

* *आंदोलन*, दिनानाथ मनोहर, ग्रंथाली, मुंबई, १९८८, ४० रुपये.

अनुक्रमणिका

विचार साम्यवादी असले तरी, तत्कालीन साम्यवादी पक्षांपैकी कोणत्याच पक्षावर या तरुणांचा विश्वास नव्हता. त्यांच्या नजरेत सांसदीय लोकशाही व्यवस्थेत चालणाऱ्या प्रस्थापितांच्या सत्तासंघर्षात या पक्षांनी स्वतःस गुरफटवून घेतले होते. यामुळे ते भ्रष्ट व मार्गच्युत झाले होते. निवडणुका, विधिमंडळे आदि जंजाळात न गुरफटता सरळ सरळ लोकांना हाताशी धरून राज्यक्रांतीचे राजकारण करण्याच्या प्रेरणेने ही तरुण मंडळी राजकारणात उतरली होती.

आंदोलन कादंबरीतली मध्यवर्ती घटना म्हणून समोर येणारे आंदोलन अशाच एका कार्यकर्त्यांच्या समूहाने छेडलेले आहे. या गटाने धुळे जिल्ह्यातल्या आदिवासी शेतमजूर व अत्यल्प भूधारक यांना संघटित केलेले आहे. (शहादा तालुक्यातील एकेकाळी आंतरराष्ट्रीय किर्ती पावलेल्या श्रमिक संघटनेची आठवण येथे येणे अटळ आहे.) बांधकाम व दळणवळण ('बी. अँड सी.') खात्यातल्या एका अभियंत्याचा भ्रष्टाचार उघडकीस आणून त्याला शासन घडवून आणण्यासाठी उग्र आंदोलन छेडणाचा निर्णय घेतला जातो. काटेकोरदृष्ट्या पाहिल्यास हा वर्गलढा ठरत नाही. संघटनेला सर्व वर्गातील, थरांमधील लोकांचा पाठिंबा व सहानुभूती मिळविण्यासाठी शासनाविरुद्धचा हा लढा हाती घेतलेला असतो. तसेच, आपण केवळ मजुरी वाढवून घेण्यासाठी आंदोलन करणारे केवळ 'अर्थवादी' ट्रेड युनियनवाले नाही; लोकसहभागाधिष्ठित, भ्रष्टाचारमुक्त अशा नीतिमान नवसमाजाच्या निर्मितीसाठी संघर्ष करणारी आपण माणसे आहोत, हे आदिवासींच्या मनात ठसविण्यासाठी, स्वतःच्या मनातील उदात्त ध्येयवाद अधोरेखित करण्यासाठी पण हे आंदोलन असते.

भ्रष्ट अधिकाऱ्याच्या कार्यालयात घुसून कार्यालयाचा तावा घेऊन, त्या अधिकाऱ्याला घेराव घालून डांबून ठेवून लढ्याला एकदम उठाव द्यायचा, शासनावर दबाव आणावयाचा आणि त्या अधिकाऱ्यास निलंबित करून चौकशी केली जावी ही मागणी तीनचार दिवसांमध्ये पदरात पाडून घ्यायची असा मनसुबा रचलेला असतो. पण तो अधिकारी पळून जण्यात यशस्वी ठरल्याने, व कार्यालय बंद पडले, काही कर्मचारी अडकून पडले तरी शासन बेफिकिर राहिल्याने आंदोलन लांबत जाते. मग कार्यकर्त्यांना आंदोलकांच्या खाण्यापिण्याची व्यवस्था लावण्याची, त्यांचा उत्साह टिकवून धरण्याची वेळ येते. त्यांच्यातील नेतृत्वगुणांचा कस लागतो. त्याचवेळी, आंदोलन यशस्वी करण्याचे पण एक राजकारण करण्याची पाळी येते. कारण केवळ स्व-बळावर आंदोलन तडीस नेता येणार नसते. यातून उत्पन्न होणारा पहिला नैतिक पेच असा की, ज्या भ्रष्ट, तडजोडवादी पक्षीय राजकारणाचा अव्हेर या तरुण कार्यकर्त्यांनी ध्येयनिष्ठेचा आवश्यक व अंगभूत भाग म्हणून केलेला असतो, नेमके तेच राजकारण करणाऱ्या पक्षीय व अन्य राजकारणी मंडळींवर त्यांना विसंबण्याची वेळ येते. आणि मग भ्रष्ट तडजोडींचा स्वीकार करण्यासाठी लब्धप्रतिष्ठित डावे राजकारणी या तरुण मंडळींवर दबाव आणतात. काय घडते आहे हे अर्थातच लपून राहात नाही. किंबहुना, आंदोलनाच्या उच्चशिक्षित, नागर नेतृत्वाला जाणीवपूर्वक व्यवहारवादाचे बळसे घ्यायला भाग पाडणे हाही एक प्रस्थापित डाव्या राजकारणी पुढाऱ्यांचा डावपेच आहे, हेही लपून राहात नही. काय घडते आहे याचे अंधुक व अस्पष्ट भान नेतृत्वाच्या दुय्यम श्रेणीतल्या आदिवासी तरुणांना येते. आदिवासी स्त्री-पुरुष हे सगळ्यापासून अस्पर्श राहतात. दुसरा पेच असा की, असे डावपेच खेळून आंदोलनाची यशस्वी सांगता केली तरी, असे करण्याने आपण आपल्या मागून विश्वासाने, निष्ठेने येणाऱ्या जनांची फसवणूक करतो, त्यांना 'वापरून' घेतो याचे काय? स्वतःच जाणीवपूर्वक ध्येयापासून, मार्गापासून च्युत होतो यातून उत्पन्न होणारा पेच तिसरा पेच होय.

दिनानाथ मनोहरांनी स्वानुभवामधून कादंबरीचे लेखन केले असल्याने आंदोलनाच्या स्थितिगतीचे, चढउतारांचे, वळणावळणांचे मार्मिक, वास्तववादी चित्रण पुरेशा तपशीलांसह येते. अशा जनसंघटना, त्यांची भूमिका, रणनीती व डावपेच, त्यांनी छेडलेली आंदोलने, ती यशस्वी करताना प्रसंगी होणारी दमछाक व लागणारी कसोटी, यांची ज्यांना थोडीही जवळून माहिती आहे त्यांना, दिनानाथ मनोहरांविषयी वैयक्तिक चरित्रविषयक माहिती नसली तरी, हे लेखन आंदोलनात प्रत्यक्ष सहभागी असलेल्या जाणकाराने केलेले आहे याचा पडताळा स्वानुभवाच्या आधारे मिळेल.

आंदोलन जसे अडचणीत सापडते, लांबण लागते तसे दबाव वाढतात. आंदोलनाची अडचण ही व्यवहारवादी पुरोगामी, डाव्या राजकारण्यांच्या दृष्टीने संधी असते. ध्येयवादी तरुण कार्यकर्त्यांना व्यवहारी शहाणपण शिकविण्याची. तालुक्याच्या, जिल्ह्याच्या पातळीवर सर्वच गोष्टी 'अनौपचारिक' व 'पारिवारिक' घटकांनी गुंतागुंतीच्या बनलेल्या कशा असतात, पक्ष व विचारप्रणाली हे पुष्कळदा दाखवायचे दात कसे असतात, वैयक्तिक स्वार्थ कसा राजकीय डावपेच आखत असतो याचे बरेचसे यथातथ्य चित्रण कादंबरीत या निमित्ताने येते.

आंदोलन करणाऱ्या संघटनेच्या वरिष्ठ नेत्यांना स्थानिक राजकीय व्यूहाची गुंतागुंत, विभिन्न व्यक्तींचे/पुढाऱ्यांचे स्वार्थी हितसंबंध, त्यांचे डावपेच यांची जाण असते. हे वरिष्ठ नेतृत्व बाहेरून आलेले, उच्चशिक्षित व नागर/बिगर-आदिवासी आहे.

आदिवासी स्त्री-पुरुष, तरुण-प्रौढ यांच्यामधून उदयाला आलेले नेतृत्व सापेक्षतः रांगडे, बाळबोध, सरळमार्गी आहे. आंदोलन यशस्वी करण्यासाठी कराव्या लागणाऱ्या तडजोडी, त्या तडजोडींचे स्वतःला व अनुयायांना द्यावे लागणारे समर्थन यामधून सदसद्विवेकाची बोचणी उत्पन्न होते. स्वभावप्रकृती व सैद्धांतिक बारकावे व एकूण समज यातील भेदामुळे नेत्यांमध्ये ताणतणाव उत्पन्न होतात. भ्रष्टाचारी अधिकारी, शासकीय खाते यांच्या-विरुद्धचा लढा न ताणता सोडून द्यायचा, व ठेकेदारांकडून मजुरीतल्या फरकाची रक्कम स्वीकारून आंदोलन संपवायचे असा निर्णय अखेरीस घेतला जातो. गरीब आदिवासींना काही शेकड्यात पैसे मिळाल्याने लौकिकदृष्ट्या आंदोलन यशस्वी ठरते. आदिवासी व कार्यकर्ते, त्यांच्या त्यांच्या आंदोलनपूर्व विश्वात परततात. एका मूलभूत अर्थाने पांगतात, परस्परांपासून दूर जातात.

– ३ –

एका आंदोलनाची कहाणी येथेच ही कादंबरी थांबली असती तरी ती पुरेशी चित्तवेधक ठरली असती. पण तिला एक समर्थ 'राजकीय कादंबरी'चा दर्जा प्राप्त करून देण्यात दिनानाथ मनोहर यांचे यश आहे.

या कादंबरीत, आंदोलनात सहभागी होणारे आदिवासी स्त्री-पुरुष, संघटनेतील रघुनाथ, अजित, रूपसिंग, ही नेते मंडळी, आणि राजकारणाचा प्रस्थापित व्यूह, असे तीन 'नायक' आहेत. तशी चांगली रेखाटलेली इतर पात्रे पण आहेत. या कादंबरीत खलनायक कोणीच नाही. हे विशेष आहे. वर्गसंघर्षवादी राजकीय लढ्यांमध्ये 'वर्गशत्रू' हे लेबल अनेक व्यक्ती, यंत्रणा, व व्यवस्था यांच्या माथी ठळकपणे डकवले जाते. या कादंबरीतली काही पात्रे लोकांसमोर भाषणे देताना वर्गशत्रूंची ठराविक भाषा वापरतात. पण कादंबरीकाराच्या नजरेत कोणी असे खलनायक नाही. नाना भूमिका पार पाडणारी, भल्याबुऱ्याचे संमिश्रण असलेली माणसे म्हणूनच सर्व पात्रे समोर येतात. अपवाद असलाच तर एखाददुसराच निघेल. अगदी भ्रष्टाचारी अधिकारी पाटील हे व्यक्तित्व घेतले तरी, अधःपतित होण्यापूर्वीचे त्यांचे व्यक्तित्व त्यांच्या मुलीच्या – नलूच्या – माध्यमातून दिनानाथ मनोहर आपल्यापर्यंत पोचवतात. म्हणजे, याही माणसाबद्दल वाचकाच्या मनात करुणा उत्पन्न होते, कारण नलूच्या नजरेमधून नि मनाने वाचक या माणसाकडे पाहतो.

संघटनेचे काम उभे राहिल्यामुळे शोषित-पीडित आदिवासींच्या जीवनात चैतन्य निर्माण होते. त्यांच्या जीवनाला ध्येयनिष्ठेचे उदात्त असे व्यापक परिमाण लाभते. इतिहास घडविणारे कर्तेपण ते अनुभवतात. त्यासाठी ते त्याग करतात, कष्ट उचलतात. त्यांच्या समूहनृत्याचा एक प्रसंग चितारून प्रतीकरूपाने दिनानाथ मनोहर या सगळ्याचा जिवंत स्पर्श वाचकाला घडवितात. एक नवा समाज घडविण्यासाठी कंबर कसलेले हे आदिवासी स्त्री-पुरुष आता केवळ मजूर नसतात.

पण मजुरीतला फरक मिळवून देऊन आंदोलन यशस्वी करण्याचा प्रस्थापित राजकीय व्यूहरचनेचा डाव परत त्यांच्यावर नाकर्तेपण लादतो. आणि हे संघटनेच्या नेतृत्वाच्या संमतीने घडते. जे राजकारण घडते त्यात प्रस्थापितांची व्यवस्थाच परत एकदा स्वतःचे वर्चस्व प्रस्थापित करते. आणि हे राजकरण खेळण्यात शासकीय यंत्रणा व खुद्द पोलिस अधिकारीही सहभागी होतात. आदिवासींचा यात खोलवर विश्वासघातच असतो. प्रस्थापित राजकीय पक्षीय व्यूहाबाहेर जनसंघटना बांधून क्रांतिकारक राजकारण करण्याच्या संघटनेच्या नेतृत्वाच्या निर्धाराचे, प्रतिज्ञेचे काय झाले, असा प्रश्नही पडतो.

आदिवासींमधला रूपसिंग हा तरुण नेता त्याच्या पद्धतीने, तर अजित हा नागर तरुण नेते त्याच्या पद्धतीने प्रमुख नेतृत्व करणाऱ्या रघुनाथसमोर प्रश्न उपस्थित करतात.

हा प्रश्न कादंबरीच्या गाभ्याशी असलेला प्रश्न आहे. दिनानाथ मनोहर यांनी त्याचे केलेले चित्रण मार्मिक आहे. आंदोलन लौकिकदृष्ट्या यशस्वी करण्याची व्यावहारिक निकड, तसे करण्याखेरीज गत्यंतर नाही व नसते हा रघुनाथचा मुद्दा अजित वा रूपसिंग यांना मान्य करावा लागतो. रघुनाथची सरशी होते. संघटनेतील त्याचे नेतृत्व व सत्ता अबाधित राहते. संघटना सोडून कोणी जात नाही, किंवा फूटही पडू देत नाही. या तिघांपैकी कोणीही आपली विचारप्रणाली टाकून देत नाही. (कादंबरीच्या चौकटीत) असे काही घडत नाही असे दाखवून दिनानाथ मनोहर प्रश्न अधिक रेखीव व नेमका करतात.

निर्माण होणारा ताण हा नेतृत्वासाठीच्या सत्तास्पर्धेसाठी नाही. तो या तिघांमधील वैयक्तिक, खाजगी ताणही नाही. रघुनाथ सावंतचे नेतृत्व अजित व रूपसिंग यांना मनोमन मान्यच आहे. आपल्या तत्त्वनिष्ठेशी, मूल्यांशी, आदर्शांशी प्रतारणा करण्यास संमती देण्यामधून निर्माण होणारा हा ताण आहे. वर्गसंघर्षाधिष्ठित राज्यक्रांतीच्या राजकारणाच्या नावे प्रत्येक संघर्षात्मक कृतीच्या संदर्भात व्यवहारी वास्तववादाच्या कारणाने जर मोक्याच्या वेळी तत्त्वाशी निगडित मुद्यांवरून तडजोड करीतच पुढे जावयाचे

असेल तर, उद्या राज्यक्रांती होऊन सत्ता हाती आली तरी ते यश हाच दारूण पराभव नसेल काय, हा तिघांच्याही समोरचा प्रश्न आहे.

आपले असमाधान रूपसिंग तात्त्विक युक्तिवादाच्या स्वरूपात मांडू शकत नाही. भ्रष्टाचाराविरुद्धच्या लढ्याचा संकोच मजुरीतल्या फरकासाठीच्या लढ्यात व्हावा हे त्याला पटत नाही. ठेकेदार जपे व एकेकाळचे साम्यवादी पक्ष पुढारी भाई निमते हे वृत्तपत्र संपादक-मालक यांच्याशी रूपसिंग, रघुनाथ यांची चर्चा होते (पृ. ४३-५४). त्या चर्चेच्या ओघात रूपसिंग आपली हरकत मांडतो. त्यावर भाई निमते यांचे व्यवहारी शहाणपणाचे उत्तर रूपसिंगला चक्रावून टाकते. रूपसिंगला वाटते, रघुनाथभाऊ भाईंचा प्रतिवाद करील. या ठिकाणी दिनानाथ मनोहर यांनी रघुनाथच्या मनातील आंदोलने व ताण अभिव्यक्त केली आहेत. त्यातली पुढील वाक्ये बोलकी आहेत. 'नीट शांतपणे समजावलं पाहिजे ह्याला, तसा विचारी आहे, समजूतदार आहे; पण युद्धनीती आणि डावपेच यातला संबंध नीट लक्षात घेत नाही हा! तो वळला. पण त्याच वेळी त्याला तो आवाज ऐकू आला. रघुनाथ थबकला. त्याला माहीत होतं, तो आवाज अविनाशचाच आहे.' रघुनाथचा सदसद्विवेक, त्याची विशुद्ध ध्येय व तत्त्वनिष्ठा या स्वरूपात 'अविनाश'ची योजना दिनानाथ मनोहरांनी केली आहे. रूपसिंगला समजावणे याचा अर्थ, स्वतः च्युत होणे व रूपसिंगलाही त्या तत्त्व व ध्येयच्युतीच्या घसरगुंडीवर पहिले पाऊल टाकायला शिकवणे. आदिवासी रूपसिंगला 'समजावणे' तसे सोपे. पण नागर, शिक्षित अजितशी रघुनाथला वादच घालावा लागतो. व्यवहाराचा खोडा टाकून त्याला निरुत्तर करावे लागते. पण केवळ तात्कालिक कृतीच्या संदर्भातलं हे गप्प होणं असतं.

अविनाशच्या रूपातला रघुनाथचा 'आतला आवाज' त्याला अडचणीचा ठरत असतो. दिनानाथ मनोहर यांनी रघुनाथच्या स्वगत विचारचक्राचं रेखाटन पुढेही आणखी एका ठिकाणी केले आहे (पृ. १४६-४७). रघुनाथ स्वतःशी म्हणतो, 'सत्तासंघर्ष हाच खरा क्रांतिकारक संघर्ष. शासन सत्ता हाती घेण्याला काही पर्याय नाही. त्यासाठी गरज आहे राष्ट्रीय पातळीवर राजकारण करण्याची.' लोकांच्या संकुचित जाणिवा, लोकचळवळीच्या मर्यादा, लोकशक्तीचे बेभरंवसेपण यांच्या अनुभवाने त्याला येथपर्यंत आणून सोडलेले आहे. मग 'आतला आवाज' असलेला अविनाश रघुनाथला छेडतो. तेव्हा रघुनाथ वैतागून म्हणतो, 'तू चूप बैस, अविनाश. तू चूप बैस. तू व्यवहाराच्या पातळीवर कधी उतरत नाहीस.' रघुनाथची वाटचाल आता वेगळ्या दिशेने सुरू झाल्याचे येथे सूचित होते.

एकेकाळी संघटनेत सक्रिय असलेल्या, अजूनही संघटनेला पाठिंबा व मदत देणाऱ्या शिवराम नावाच्या आदिवासीचा भ्रष्टाचारी व्यवहार आंदोलनाच्या काळात उघडकीस येतो. पण हे प्रकरण मिटवून टाकावयाचा निर्णय रघुनाथ घेतो. त्याचे समर्थन करण्याच्या ओघात तो म्हणतो, 'हा लढा काही कुठल्या तरी अमूर्त तत्त्वासाठी, मूल्यांसाठी नाही लढत आहोत आपण. हा वर्गलढा आहे. एका वर्गाने दुसऱ्या वर्गाशी चालवलेलं युद्ध आहे हे. ह्यात एका वर्गाची बाजू आपण घेतली आहे. हा संघर्ष आहे सत्तेसाठी.' आणि म्हणून भ्रष्टाचारी असला तरी शिवरामला संरक्षण दिलं पाहिजे, कारण तो "वर्गमित्र" आहे.

अशा रीतीने रघुनाथ क्रमशः स्वतःच्या ठायीचा सदसद्विवेक निपटून काढत चाललाय. मूल्य व तत्त्वे गुंडाळून ठेवण्यास तयार झालाय. पण त्याच वेळी तो वर्गलढा, क्रांती, सत्तासंपादन यासारख्या तेवढ्याच अमूर्त गोष्टींच्या आहारी जातो. स्वतःतले माणूसपण खुडून टाकून तो स्वतःकडे व इतरांकडेही सत्तासंघर्षातली हत्यारे, साधने म्हणून पहावयास स्वतःला शिकवतो. थंड डोक्याने हिशेब मांडणारा, डावपेच लढवणारा, केवळ सत्तेवर एकाग्र चित्त करणारा सत्तापिपासू राजकारणी बनण्याच्या घसरगुंडीवरून घसरू लागतो.

क्रांतिकारक समाजपरिवर्तनाला आयुष्य समर्पित करण्याची प्रेरणा नैतिक उर्मींमधून आपणास मिळालेली आहे, लोकांवरील निष्ठेमधून माणुसकी वृद्धिंगत करण्यासाठी आपली सारी धडपड आहे; तर मग त्या नैतिक उर्मींशी, माणसांशी बेईमानी करावयास प्रवृत्त करणाऱ्या राजकारणाच्या वाटेने जाणे हा घोर अपराध आहे असे अजितला वाटते. वर्गसंघर्ष, सत्तासंपादन, यश यांच्या परिप्रेक्ष्यात व या कसोट्यांवर राजकारण करण्यामध्ये आपण मूळ ध्येयच हरवून बसणार आहोत, याने तो अस्वस्थ असतो. आंदोलनाची यशस्वी सांगता झाल्याचा जल्लोष सर्वजण करीत असताना, अजित स्वतःला प्रश्न करतो, 'मी हरलो आहे की जिंकलो आहे?' आपण, आपल्या बरोबर असलेले आदिवासी स्त्री-पुरुष, खरे तर हरलो आहोत याचे त्याला भान आहे.

बस्स झाले हे क्रांतीचे नि नवसमाज निर्मितीचे स्वप्न, त्यासाठीचे समर्पित जीवन, असा निष्कर्ष काही अजित काढत नाही. उबग येऊन तो परत प्रस्थापित व्यवस्थेत स्वतःसाठी एक जागा शोधून घ्यायला निघतो, असे दिनानाथ मनोहर दाखवीत नाहीत.

रघुनाथनं आता धरलेली वाट ही क्रांती नि नवसमाज निर्मितीची वाट नाही; ती सत्तेच्या राजकारणाची, ते राजकारण

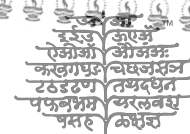
यशस्वी करण्यासाठी लोकांना वापरून घेण्याची, व म्हणूनच अ-मानुषतेकडे घेऊन जाणारी वाट आहे; ही वाट आपली नाही, याचे स्पष्ट भान मात्र त्याला होते.

– ४ –

वर्गसंघर्षवादी, राज्यक्रांतीनिष्ठ साम्यवादी राजकारणाची रणनीती व डावपेच यांच्याविषयी *आंदोलन* या कादंबरीत दिनानाथ मनोहर कोणताच निवाडा सादर करीत नाहीत. त्यांनी उपस्थित केलेला प्रश्न हा कोणत्याही वादप्रणाली (आयडिऑलॉजी) ला सर्वंकष वांधिलकी बहाल करून सत्तेचे राजकारण केले जाते तेव्हा येणाऱ्या कडवेपणा, आंधळेपणा, संकुचितता यांच्याशी निगडित आहे. मग ते नैतिक मूल्ये व नैतिक आदर्श लोकांच्या जीवनांत मूर्त करण्यासाठी करावयाचे परिवर्तनाचे राजकारण राहात नाही. ते राजकारण करणाऱ्या निःस्वार्थी, समर्पित व्यक्ती, विशेषतः कार्यकर्ते व नेते, त्या सर्वंकष वांधिलकीमुळेच आतून भ्रष्ट व च्युत होतात. आपला सदसद्‌विवेक दडपून टाकण्याच्या दिशेने त्यांची पावले पडतात. याकडे दिनानाथ मनोहर यांचा अजित लक्ष वेधतो.

ही प्रक्रिया कशी घडते, ती कोणचे रूप धारण करते हे आंदोलनातील निर्णय व कृती यांच्या माध्यमामधून ते अभिव्यक्त करतात. यात कादंबरीची सार्थकता आहे.







झाडाझडती

चंद्रकांत बांदिवडेकर

अनुवाद : (मूळ हिंदीवरून) सुलभा कोरे

मराठी कादंबरीक्षेत्रात वास्तववादी लिखाणाची परंपरा तशी कमीच आहे. स्वातंत्र्यपूर्व काळात ना.सी. फडक्यांच्या कलात्मक कादंबऱ्यांचा लोकांच्या मनावर पगडा होता. फडक्यांनी हरि नारायण आपट्यांच्या वास्तवतेला रोमँटिक परंपरेकडे झुकवलं; पण त्यामुळे निर्माण झालेल्या अडचणींवर मात करणं मराठी साहित्यिकांना तसं कठीण गेलं. १९५० साली प्रकाशित झालेल्या विभावरी शिरूरकर (मालतीबाई बेडेकर) यांच्या *बळी*ने मराठी कादंबरीला वास्तवतेकडे आणण्याच्या दृष्टीनं पहिलं खंबीर पाऊल उचललं. त्यानंतर १९६० च्या उद्धव शेळके यांच्या *धग*ने तसंच १९६२ ला श्री. भालचंद्र नेमाडे यांच्या *कोसला*ने यात भर घातली. जवळजवळ याच वेळी अस्तित्वात आलेल्या दलित साहित्य प्रवाहाने अन् ग्रामीण साहित्यप्रवाहाने या वास्तववादी परंपरेला आणखी पुष्ट केलं. गो.नी. दांडेकरांच्या *माचीवरला बुधा* तसेच डॉ. आनंद यादव यांच्या *गोतावळा* या कलात्मक कादंबऱ्यांनी या परंपरेला सघन कलात्मक रूप दिलं. भाऊ पाध्ये अन् जयवंत दळवी यांची पावलंही याचं दिशेनं पडत होती. विश्वास पाटील यांची *झाडाझडती* ही कादंबरी या वास्तववादी कादंबऱ्याच्या परंपरेत सर्वश्रेष्ठ आहे. ही कादंबरी वाचताना प्रेमचंदांच्या गोदान (*झाडाझडती*ची "आवडाई" अन् *गोदान*ची "धनिया" यांच्यात बरंच साम्य दिसून येतं) अन् फणीश्वरनाथ रेणू यांच्या *मैला आंचल*ची आठवण होते. विश्वास पाटील यांनाही हे दोन्ही लेखक आवडतात (हे नंतर कळले : हिंदीत जे स्थान *गोदान* व *मैला आंचल*चं आहे ते मराठीत *झाडाझडती*चं आहे, असं म्हटलं तर ती अतिशयोक्ती ठरू नये. यांतील कोणती कादंबरी सर्वोत्तम आहे, हे सांगणं जरा कठीणच आहे अन् मला वाटतं हे सांगण्याची गरजदेखील नाही). अनेक बाबतींत या तिघांत साम्य आहे. वास्तवतेकडे पाहण्याची सूक्ष्म दृष्टी, सामाजिक स्थितीचं व गतीचं योग्य ज्ञान, सामान्य जनजीवनाबद्दल आस्था, समाजातील भिन्न-भिन्न वर्गांच्या व जातींच्या लोकांच्या कार्यपद्धतीचं सूक्ष्म निरीक्षण, घटनांचं व प्रसंगांचं चित्रात्मक वर्णन करण्याची क्षमता, सामाजिक मानसिकतेचं ज्ञान अन् तिचं रसाळ वर्णन, स्थिती-परिस्थितीचं मनःस्थितीप्रमाणे चित्रण करून त्याला मूर्त स्वरूप देण्याची कलात्मकता, जीवनातील विभिन्न रूपांचं चित्रण करण्याचं कौशल्य इत्यादी अनेक बाबतींत या तिन्ही लेखकांमध्ये असं आश्चर्यकारक साम्य आढळतं; परंतु काही वैशिष्ट्ये अशी आहेत, की जी फक्त विश्वास पाटील यांचीच आहेत. ग्रामीण जीवनातील मनुष्य प्राण्यांव्यतिरिक्त इतर पशुपक्ष्यांच्या जीवनाचं (त्यांच्या प्रणयक्रीडा, हावभाव, स्वभाव-वैशिष्ट्ये, त्यांची प्रवृत्ती यांबद्दलचं) वैशिष्ट्यपूर्ण ज्ञान, ही विश्वास पाटील यांची "खासियत" आहे. याव्यतिरिक्त झाडे, वेली, बने, गवत, अनेक तऱ्हेची पिकं, यांबद्दलची त्यांना उत्कृष्ट माहिती आहे. एकंदरीत पर्यावरणातील विविध घटकांबद्दल (ज्यात पावसाळा, हिवाळा, उन्हाळा यासारखे ऋतू आहेत, दुष्काळ व पुरांसारखी संकटे आहेत, पशु-पक्षी, हवा, पाणी यांच्या परस्पर संतुलन-असंतुलनाची स्थिती आहे, मनुष्य अन् निसर्ग यांचं नातं आहे, त्यांचे परस्परविरोधी किंवा आत्मीयतेचे संबंध आहेत) विश्वास पाटील यांचे ज्ञान उपजतच आहे. सततच्या निरीक्षणांमुळे ही वर्णने तकलादू न वाटता नैसर्गिकच वाटतात. ते कादंबरीचं शक्तिस्थान आहे, अन् ते कादंबरीची स्नायविक शक्ती वाढविण्यासाठी कारणीभूतही ठरलं आहे. शेतकरी, पखाल्या, न्हावी, चांभार, शिकारी, आदिवासी, ड्रायव्हर, बुलडोझरचा ड्रायव्हर, स्वयंपाकी, शिपाई, घरकाम करणाऱ्या बायका, मढी वाहणारे लोक अशी अनेक प्रकारची कामे करणाऱ्या कष्टकऱ्यांबद्दल व त्यांच्या कामांबद्दल लेखकाने तपशीलवार माहिती दिलीय.

*झाडाझडती*च्या लेखकापुढे काळानं आणखी एक आव्हान उभं केलं. १९९० साली ही कादंबरी प्रकाशित झाली, अन् समाजात असलेल्या वास्तवतेचं एक भयानक रूप समोर आलं. त्या वास्तवतेचं एक टोक म्हणजे सामाजिक-राजनैतिक मनुष्यचरित्र होय. अन् हे चरित्र अतिशय व्यामिश्र व गुंतागुंतीचं आहे. आजचा माणूस चंगळवादाच्या जाळ्यात पूर्ण गुरफटलाय अन् त्या जाळ्यातून त्याची सुटका होण्याऐवजी जाळ्यात फसलेल्या माशीसारखा तो त्या जाळ्यात अधिकाधिक गुंतत चाललाय. त्यात त्याला आनंदही वाटतोय. जणू मृत्यूच्या संमोहक भुलावणीला फसून त्याच्या जगण्यातील विवेकच संपत चाललाय. तर्कशून्य, विवेकहीन जीवनपद्धतींच्या वरवरच्या लखलखाटाला भुलून मनुष्य असा काही अडकून गेलाय की, आता दृष्टिहीन व दिशाहीन

मार्गाने धावताना, धापा टाकण्याशिवाय त्याच्या हाती दुसरं काहीच उरलेलं नाही. वाह्य, अव्याहत चालणाऱ्या व्यापारिक चक्रात तो असा काही गुरफटून पडलाय की, स्वतःच्या आत असलेल्या खऱ्या माणसात डोकावायलादेखील त्याला वेळ नाहीए. एका निरर्थक, संमोहक, सत्तापिपासू शर्यतीत तो त्याच्यावरच राज्य करणाऱ्या सत्तेचा गुलाम वनून गेलाय. राजकारणाचा उपयोग तो स्वतःला सुखसोयी मिळाव्यात म्हणून करून घेतोय. त्याची समाजासंवंधीची भावना, धर्म नीती, मानवीय मूल्ये, नातेसंवंध, गटसंबंध इ. गोष्टींना आकार देण्याचं काम हे राजकारणच करतं. या कादंवरीत प्रथमच या पद्धतीच्या सामाजिक, राजनैतिक माणसांचा वर्ग अन् त्यामुळे जन्माला आलेले समाजसंवंध व मूल्ये एका कादंवरीकारासमोर उभी ठाकली आहेत अन् त्यामुळे सारं वास्तव भयंकर विकृत व किळसवाणं झालंय. समकालीन लेखकांसमोर उभं ठाकलेलं हे आव्हान, त्यांच्या संवेदनशक्तीवर चहूवाजूंनी हल्ला करतं अन् त्याला तोंड देण्याचं सामर्थ्य लेखकांच्यात नाही. परिणामतः साहित्य म्हणजे वास्तवाचा आरसा, हे अर्धसत्य अधिक मान्य होत चाललेलं दिसतं.

झाडाझडती सात गावांतील विस्थापितांची करुण व भीषण कहाणी आहे. एकाच वेळी ही कहाणी मनुष्यस्वभावासंवंधी अनेक प्रश्न समोर मांडते अन् आतल्या आत, खोलवर वाचकाला वेचैन करून टाकते. त्याचवरोवर आपला देश, समाज, वातावरण, राजकारण अन् संस्कृती यांच्याशी संवंधित अनेक महत्त्वाचे प्रश्नदेखील निर्माण करते. त्या माणसांची ही 'त्रास यात्रा' मध्यमवर्गीय माणसाच्या सुखासीन प्रवृत्तीला तर धक्के देतेच; परंतु त्याला सांस्कृतिक दृष्ट्या विचार करायला आणि पाहिजे असलेल्या जीवनपद्धतीच्या वावतीत नवीन दृष्टीने विचार करायला प्रवृत्त करते. संवेदनांना झिंझाडून व्याकुळ करताना चिंतन-मननाकडे प्रवृत्त करते. कुठल्या ठाम निष्कर्षाप्रत पोचता येत नसलं तरी ही कादंवरी आपल्याला अंतर्मुख निश्चितच करते.

झाडाझडती ही धरणामुळे मनुष्यजीवनाच्या होणाऱ्या सर्वनाशाची आणि वाताहतीची कथा आहे. हा विनाश फक्त जैविक दृष्टीनेच नव्हे, तर नैतिक, सांस्कृतिक व सर्वस्तरीय आहे. लेखकानं याचं विराट व विद्रूप रूप मोठ्या ताकदीनं चित्रित केलंय.

एखाद्या विशिष्ट व्यक्तीला किंवा कुटुंवाला केंद्रस्थानी ठेवून ही कादंवरी लिहिलेली नाही, तर समाजाच्या त्रासदायक जीवनाचं हे संपूर्ण चित्रण आहे अन् त्यामुळे यात असणारा प्रत्येक माणूस, कुटुंव, वर्ग, समूह, लोकजीवनाचं एक अंग वा प्रतीक म्हणून येतो. कथाकथन हा या कादंवरीचा उद्देश नसून संपूर्ण वातावरणाची, स्थितीची ही कादंवरी व्यथा-गाथा आहे. यातील काही समूह वरवर जरी विजयी दिसले तरी, त्यांतील प्रत्येक माणूस कुठे ना कुठे पराजित झालेला आहे, त्याची काहीतरी मौल्यवान वस्तू हरवलेली आहे. एवढंच नाही, तर संपूर्ण समाज, नव्हे संपूर्ण वातावरण, इथं नायक वनून येतं अन् आपल्या पराभवाची कवुली देतं.

मानवी मनाची प्रगाढ ओळख :

*झाडाझडती*च्या विनाशकथेचा मुख्य भागीदार आहे धरणामुळे विस्थापित झालेला वर्ग. जो आपला लहानसा जमिनीचा तुकडा, लहानशी झोपडी किंवा त्याच्या आवाक्यातील लहान-लहान गोष्टी किंवा लहान-लहान अपेक्षा व सुखाच्या कल्पनांसाठी जीव तोडून संघर्ष करतोय, घाम गाळतोय. यात गरिवांच्या वाजूनं सह्याद्रीच्या ताठ कड्यासारखा उभा आहे वसंत खैरमोडे मास्तर. तो प्राथमिक शाळेतील शिक्षक आहे. आपला प्रामाणिकपणा, उदार वृत्ती, लढाऊ वाणा, दृढता, इमानदारी, तसेच दरिद्री व गरिवांसाठी त्याच्या हृदयात वाहणारा सहानुभूतीचा झरा, या गुणांमुळे तो धरणग्रस्तांचा देव होतो. वायकोचं न ऐकता लोकांच्या उपयोगी पडण्याच्या गुणांमुळे मास्तर आपली नोकरी व्यवस्थित सांभाळून घराकडे पुरेसं लक्ष देऊ शकत नाहीत. त्यामुळे त्यांची पिडलेली, पिचलेली पत्नी हीरा त्यांच्यावर नाराज आहे. मास्तरांची "मोरनी" म्हणजेच त्यांची लाडकी मुलगी "शेवंता", हरिजनवस्तीत राहून गावची वेस राखणारा मास्तरांचा मोठा भाऊ दादू येसकर, आपल्या कुटुंवियापेक्षा "हल्या" रेड्यावर निरतिशय प्रेम करणारा गोम्या कोळी, ही मंडळी इथं आहेत. गोम्या व हल्या हे दोघंही पखालीनं पाणी वाहून, सगळ्या गावाला पाणी देऊन त्या वदल्यात लोकांनी टाकलेल्या भाकरतुकड्यांवर आपली गुजराण करतात; परंतु त्याही स्थितीत ते खूप आहेत. गोम्यासारखेच इतर अनेक लहान-मोठे कारागीर गावात राहतात अन् गावासाठी काम करून जो भाकरतुकडा, धान्य मिळतं त्यावर गुजराण करतात. यात वंडू न्हावी, मढी वाहणारा पांडू, दादा लोहार, चांभार असे वारा वलुतेदार आहेत जे गावाची सेवा करून, गावकऱ्यांनी दिलेल्या भाकरतुकड्यांवर गुजराण करून सुखासमाधानात राहतात. आपल्याला गाव नाही, समाज नाही अन् आपल्या दुःखाला जवावदार आहे आपलं 'कर्म', आपलं 'नशीव', हे त्यांनी कधीच मान्य करून टाकलंय. आपल्या अपंग नवऱ्याला मोठ्या प्रेमाने, आपलं कर्तव्य म्हणून सांभाळणारी व आपला मुलगा हैवती याच्या लग्नाचं स्वप्नं पाहणारी आवडाई हे या कादंवरीचं खैरमोडे मास्तरांइतकंच महत्त्वपूर्ण पात्र आहे.

जांभळी गावाची ही कठोर आई, कधीकधी थकली भागली तरी प्रसंगी गावाला हिम्मत देण्याची तिची धमक आहे. नीतिमत्ता काय असते, ते तिनं दाखवून दिलंय. आपल्या नवऱ्याचा संसार सुखानं पार लागावा म्हणून ती जीव तोडून मेहनत करतेय. तिचं एकच छोटंसं स्वप्न आहे. एखादं कौलारू छोटंसं घर असावं अन् तिच्या मुलाचा – हैबतीचा – सुखी संसार असावा. हैबतीच्या अपेक्षाही तशा फार मोठ्या नाहीत. आपल्या सखाराममामाच्या मुलीवर – रूपावर – त्याचा जीव जडलाय अन् तिच्याशी लग्न करून सरकारी नोकरीत पर्मनंट होण्याची त्याची आकांक्षा आहे. आवडाईच्या मावसभावानं – सुभानजीनं – तिच्या एका मुलाला – गुणवंताला – दत्तक घेतलंय. सुभानजी मुंबईला नोकरी करतो. सुभानजी गावच्या तरुणांचा आधार, तर आवडाईचा पाठीराखा आहे. आवडाईनं व हैबतीनं आपल्यावरोबर राहून सुखी जीवन जगावं, एवढीच त्याची इच्छा आहे. गावदेवी काळूबाईचा पुजारी दिगूअण्णाचा काळूबाईवर पूर्ण विश्वास आहे. काळूबाई धरण बांधू देणार नाही व गावाचं रक्षण करेल, याची त्याला पक्की खात्री आहे. हैबती स्वतः मराठा आहे अन् त्याचा मित्र शिवराम, सणगर. आपली बायको नकुसाबरोबर तो सुखाने राहतोय. त्यांना एक मूलही आहे. सर्वांनी मीठभाकर का होईना, खाऊन सुखात एकत्र राहावं या एकाच इच्छेनं दोघं नवराबायको अविश्रांत मेहनत करतात. पांडू वेताळ आपल्या भरल्या घरात सुखात आहे. बायकोच्या अकाली मृत्यूनंतर त्यानं एकट्यानं मुलांना वाढवलंय अन् आता त्याचं कुटुंब एवढं वाढलंय की, जागेअभावी तो धाकट्या तरुण मुलाचं लग्न कसं करावं, याच चिंतेत आहे. जांभळी गावाशेजारच्या डोंगरावर राहणारा आदिवासींचा राजा कुशाप्पा आपल्या जुन्या परंपरांचं पालन करण्यासाठी उदार हस्ते सढळ खर्च करतो. त्याला मिळणारा मान, आदर अन् प्रतिष्ठा हीच त्याच्या सुखी जीवनाची पुंजी आहे. आपल्या दोन मुलींची सुखी घरात लग्नं व्हावीत, एवढीच त्याची इच्छा आहे. खैरमोडे गुरुजींच्या पावलावर पाऊल टाकून चालणारे अनेक तरुण जांभळी गावात आहेत. त्यातलाच एक आहे म्हाकू भोसले. जो काहीतरी आगळंवेगळं करण्याची इच्छा बाळगून धरणग्रस्तांसाठी अनेक तरुणांच्या मदतीनं मदतकार्य करतोय.

विश्वास पाटलांनी गावातील वातावरणाचं अन् गावकऱ्यांचं, त्यांच्या छोट्या छोट्या आशा-आकांक्षांचं मोठं मार्मिक चित्रण केलंय. धरणाच्या समस्येनं या साध्यासुध्या गावकऱ्यांमध्ये फार मोठा बदल घडवून आणलाय. परंपरेने चालत आलेले त्यांचे जातीपातीविषयक संस्कार जवळजवळ संपत आले आहेत. वसंत खैरमोडे महार आहेत, परंतु गरीब मराठा किंवा इतर जातींमध्येही, त्यांच्याविषयी श्रद्धा, प्रेम व आदर आहे. समाजातील जातीविषयक काटेरी कुंपण हळूहळू नष्ट होत चाललंय अन् त्याची जागा आपलेपणानं घेतलीय. त्यामुळेच खैरमोडे मास्तरांचा मोठा भाऊ स्वतःच्या जातीच्या लोकांमध्येच झोपडी बांधून राहत असला तरीही, खैरमोडे मास्तरांबद्दल लोकांची भावना अजिबात जातीय अशी नाही. त्यामुळेच विवाह, मुलाचा जन्म, नामकरण आदि कार्यक्रमांच्या वेळी त्यांना मोठ्या आदरानं बोलावलं जातं. शिवराम सणगराच्या मुलाच्या बारशासाठी, नकुसाचा भाऊ न आल्यानं, शिवरामचा मराठा मित्र हैबती मुलाचा मामा बनून आपलं कर्तव्य पार पाडतो. काहीसं कुत्सित, थट्टेचं वातावरण उत्पन्न होतं, पण खैरमोडे मास्तरांची ताकीद याला आवर घालते. त्यांच्या शब्दाला जांभळी गावात फारच मान आहे. विश्वास पाटील यांनी या कादंबरीत अनेक जातीपातींचा त्यांच्या गुणदोषांसहित उहापोह केलाय. गावकऱ्यांची बदलती मनोवृत्तीही त्यांनी अनुभवलीय. त्यामुळे जांभळी गावच्या धरणग्रस्तांबद्दल वाचकांच्या मनात आपुलकीचा, करुणेचा झरा निश्चितच स्रवत राहतो. गावकऱ्यांच्या सुखाच्या लहान-सहान कल्पनांचं आणि आकांक्षांचं चित्रण करून, पेरू व केळ्यांच्या बागांचा बुलडोझरच्या खाली होणारा सत्यानाश दाखवून गावच्या लहान-लहान सुखाच्या कल्पनांनादेखील धनदौलत, महत्त्वाकांक्षा, अधिकाराच्या मदाखाली कसं चेंगरून जावं लागतं, ते पाटील यांनी परिणामकारक रीतीनं दाखवून दिलंय अन् या चित्रणानं त्या दुःखाला एक वेगळीच खोली मिळवून दिलीय. लेखकाने वाचकांच्या मनात या धरणग्रस्तांबद्दल सहानुभूतीचं व आपुलकीचं चित्र निर्माण करून पुढे त्याच चित्रावर क्रौर्य, हिंसा अन् अमानुषतेचे भयावह फटकारे मारून ते चित्र अधिक भीषण बनविलंय.

महार दादू येसकर अन् गोम्या कोळी तंबाखू मळताना धरणग्रस्तांवर ओढवलेल्या संकटाबद्दल आपुलकीनं चर्चा करतात. इथं कुठंही जात आडवी येत नाही. गोम्या व त्याचा रेडा, यांच्यामधील भावनिक धागेही तसेच सूक्ष्म व नाजूक आहेत. परस्परांबद्दल वाटणारी आपुलकी हे गावजीवनाचं वैशिष्ट्य, इतर प्राण्यांच्या व निसर्गाच्या भावबंधांतूनही स्पष्ट होतं. (मधल्या काळातील मुसळधार पावसाने जनजीवन विस्कळीत होऊन देखील हे भावबंध किंवा संवाद तुटत नाहीत. कारण, भीषण नैसर्गिक आपत्तींना तोंड देण्याचं सामर्थ्य माणसात असतं. मात्र जेव्हा माणूसच माणसापुढे संकटे वाढून ठेवतो, तेव्हा सामान्य माणसाचं मनोधैर्य, त्याची नियत बिघडायला वेळ लागत नाही). जांभळी गावात पावसाळ्यात लोकांना अनेक आपत्तींना तोंड द्यावं लागतं. हिवाळ्यात हाडं गारठविणारी थंडी सहन करावी लागते, तर

उन्हाळ्यात कडाक्याचं ऊन तलखी निर्माण करत असतं. परंतु या सगळ्या अडचणींतही गावच्या लोकांचा जगण्याचा उत्साह तसूभरही कमी होत नाही. काहीही खाल्लं तरी त्यांना ते पचतं. एका अनाम व विलक्षण जिजीविषेनं त्यांचं जीवन व्यापलेलं आहे. ते लढाऊ आहे, प्रसंगी निसर्गाशीही टक्कर घेणारं आहे.

स्वतः लेखकही या सर्व लोकांच्या सुख-दुःखांची नस उत्तम प्रकारे ओळखतो. जल्लोषात पार पडणारे विवाहसोहळे, मुलगा झाल्यावर होणारी नाचगाणी, मुलींच्या लग्नासाठी आवाक्याबाहेर केला जाणारा खर्च यांचं मोठं प्रभावी चित्रण लेखकानं केलं आहे. मुलाच्या बारशाच्या वेळी माहेरच्या माणसाची वाट पाहाणारी नकुसा किंवा गरिबीमुळे मुलीचं पहिलं बाळंतपण माहेरी न झाल्यानं व्यथित झालेल्या फुलाच्या बापाला समजावणारी आवडाई, आजारपणात धावून येणारे, मदत करणारे शेजारी, मरणानंतरही रूढी व परंपरांचं जबरदस्तीनं पालन करणारे गावकरी या सर्व लोकमानसाची जाण लेखकाला आहे. सर्वांना एकत्र बांधणारा, आपुलकीचा व बंधुत्वाचा धागा गावागावात आजही दिसून येतो. लेखकाने स्वतः या गोष्टींचा अनुभव घेतलाय अन् तो अनुभवच त्याच्या शब्दांना एक वेगळं परिमाण देऊन जातो. अशी अनेक उदाहरणे या कादंबरीत जागोजागी विखुरलेली आहेत. ग्रामीण जीवनविषयक ही आपुलकी, सूक्ष्म ओळख व निरीक्षण हे केवळ बौद्धिक तर्क व युक्तीवर आधारलेलं नसून यात लेखकाचं त्या जीवनाबद्दलचं गहिरं, आंतरिक प्रेम व आपुलकी दिसून येते अन् या संवेदनाशीलतेमुळेच धरणग्रस्तांची व्यथा-वेदना लेखकाने स्वतः भोगलेली वाटते. यासाठी लेखकाने स्वतः धरणग्रस्त असण्याची आवश्यकता नसते. या कादंबरीची ही परिणामकारकता, लेखकाला ग्रामीण जीवनाविषयी व लोकांविषयी वाटणाऱ्या प्रामाणिक व सच्च्या सहानुभूतीमुळे अतिशय प्रभावी झाली आहे.

लेखक स्वतः कुटुंबवत्सल गृहस्थ आहे. त्यामुळेच आई-मुलं, पति-पत्नी, भाऊ-भाऊ, किंवा बहीण-भाऊ, बाप-मुलगी, मुलगा-वडील यांच्यात असणारे आपुलकीचे, स्नेहाचे व प्रेमाचे धागे अदृश्य असले तरी, कादंबरीतील अनेक संदर्भांतून, प्रसंगांतून किंवा घटनांतून ते स्पष्ट दिसून येतात, जाणवतात. आवडाई व तिचा नवरा गोईंदा, आवडाईचा मावसभाऊ सुभानराव, आवडाई व तिचा मुलगा हैबती व दत्तकपुत्र गुणवंत, किंवा आवडाई व तिची सून फुला यांच्यातील भावगर्भ व संवेदनशील प्रसंगांनी कादंबरीचं अनुभवविश्व समृद्ध केलंय. खैरमोडे मास्तर व त्यांची बायको हीरा, गुरुजी व त्यांची मुलगी शेवंता, गुरुजी व त्यांचे विद्यार्थी, गुरुजींना वेळोवेळी रागावणारा, दटावणारा पांडोबा वेताळ, पांडोबा वेताळ व त्याचा अविवाहित मुलगा, शिवा व हैबती, हैबती व शिवाची बायको नकुसा – या सर्वच संबंधांना भारतीय गृहस्थाश्रमाच्या एकाच धाग्यानं बांधलयं अन् तो धागा आहे – कर्तव्य, संयम, समजंसपणा व आपुलकीवर आधारित भावनांचा! कादंबरी वाचताना प्रत्येक वेळी असं जाणवतं की, या प्रत्येक व्यक्तीशी वा प्रत्येक प्रसंगाशी आपली नाळ कुठंतरी नक्कीच जुळलेली आहे.

लोकजीवनाशी लेखकाचा जवळचा संबंध आहे अन् याची अनेक उदाहरणे कादंबरीत आहेत. हैबतीची पत्नी, फुलाचं गर्भारपण, आवडाईला तिच्याबद्दल वाटणारी काळजी, बाळंतपणाच्या वेळी उद्‌भवलेल्या अनेक नैसर्गिक आपत्ती, अन् त्या वेळी लोकांनी केलेली मदत, बाळंतपणाच्या मानसिक-शारीरिक वेदना अन् बाळंत झाल्यानंतरची फुलाची तृप्त व सुखद मनः स्थिती, या गोष्टींचं चित्रण लेखकानं एवढ्या सहजपणे केलंय की, त्यावरून त्याची लेखकीय संवेदना, लोकांचं मन जाणून घेण्याची हातोटी अन् त्याचं सूक्ष्म निरीक्षण प्रत्ययास येतं. या व अशाच प्रकारच्या उदाहरणांनी कादंबरीला अनेक आयामांनी विस्तार दिला आहे. पहा : "पोरगा झाला म्हणून दारात नाचायला हैबती नाही, पण स्वतःला नातू झाल्यागत पांडू म्हातारा घंगाळ घेऊन पावसात बाहेर आला. आवडाईच्या दारात, छडीनं घंगाळ मोठमोठ्यानं वाजवू लागला. सारीजण हसायला लागली. दमल्या भागल्या आवडाईनं पुन्हा लेकरू पोटावर धरलं. त्याच्या कोवळ्या कपाळाचे पटापट मुके घेतले. अजून ढग वाजतच होते. आवडाईचं डोळे भरून आले. तान्हं पोर छातीवर कवटाळीत तिनं वर आभाळाकडं बघितलं. देवाला शिवी हासडीत ती बोलली, 'वर ढगात गमज्या करू नगं. ये खाली आन घे जलम धरणग्रस्ताच्या पोटी! बघू या तुज देवपण टिकतं का ते?' " लेखकाचं जनमानसाशी तादात्म्य पावलेलं मन दाखवायला हा एक प्रसंग पुरेसा आहे. अन् कादंबरीत असे अनेक प्रसंग आहेत. हे प्रसंग वाचताना डोळे पाणावतात आणि हे पाणी म्हणजे भावुक रडारड नसते. ती गंभीर, भावनात्मक प्रतिक्रिया असते. याच तऱ्हेचे मृत्यूसंबंधीचे अनेक प्रसंगदेखील आहेत. धरण होणारच याची खात्री पटल्यानं आवडाईचा नवरा गोईंदा बुडून मरतो – सगळ्या गावाला पुढच्या भीषण भविष्याची जाणीव करून देतो. बुलडोझरखाली येऊन शिवराम मरतो. आवडाईचा भाऊ – सुभान – हृदयविकारानं शेतावरच मरतो. हैबतीचा खून होतो. खैरमोडे गुरुजी झोपेतच जातात. या प्रत्येक वेळी लेखकाने लोकांच्या दुःखाचं असं वर्णन केलंय की, या लोकांशी लेखकाची असलेली मानसिक जवळीक दिसून येते. सुभानरावाच्या मृत्यूनंतर त्याचं प्रेत त्याच्या जमिनीत जाळण्यासाठी नेताना जे काही हाल होतात त्याचं, विदीर्ण करणारं चित्र लेखकानं

अनुक्रमणिका

असं रेखाटलंय की, लेखकाची निरीक्षणशक्ती अन् ग्रामीण जीवनावरील त्याची पकड स्पष्ट दिसून येते. शिकारीची विविध दृश्ये किंवा प्रसंगदेखील पाहण्यासारखे आहेत.

लोकांच्या जगण्याशी, त्यांच्या जीवनाशी लेखकाचा अगदी जवळचा संबंध आहे, हे अनेक प्रकारच्या कष्टसाध्य शेतीविषयक कामांचं वर्णन करताना दिसून येतं. शेतीविषयक कामांचं (शेताची नांगरणी, बैल किंवा रेडे यांना नांगराला जोडताना होणारा त्रास, भाजणी, पेरणी, भांगलणी, कापणी, राखण करणे इत्यादींचे लेखकाने अतिशय मार्मिक व तपशीलवार चित्रण केलंय. आवडाई, हैबती, नकुसा, फुला यांनी शेतात, घरात केलेल्या कष्टांचं वर्णन वाचताना, एक गोष्ट पदोपदी जाणवते की, लेखकाने फक्त या गोष्टी पाहिलेल्या नसून या सर्वातून तो स्वतःच गेला असावा. कुशाराजाने केलेल्या शिकारींची वर्णने, शिकारीनंतर गावकऱ्यांत शिकारीची वाटणी, वेगवेगळ्या प्राण्यांच्या मांसाची वेगवेगळी चव, या बाबतीतही, लेखकाचे अनुभव नक्कीच स्वतःचे असावेत. (सिद्धान्ततः लेखकाचा स्वानुभव व त्याचा कलात्मक आविष्कार यांचा सरळसोट संबंध नसतो, हे मान्य आहे).

गावाकडे मुलाचं किंवा मुलीचं लग्न ही अतिशय चिंतेची बाब असते. बसंत खैरमोडे व त्यांची पत्नी यांची आपल्या मुलीच्या – शेवंताच्या – लग्नाची चिंता, आवडाईची हैबतीच्या लग्नाची काळजी किंवा पांडोबा वेताळाची आपल्या तरुण मुलाच्या लग्नाबद्दलची तडफड या सर्व गोष्टी पाहिल्या की जाणवतं. अनेकदा ग्रामीण जनमानसाचं प्रतीक म्हणून हे समोर येतं. अन् लेखकाने हे ग्रामीण जनमानस चांगलं ओळखलेलं आहे.

गावच्या लोकांसाठी त्यांची जमीन म्हणजे फक्त त्यांच्या उदरनिर्वाहाचं साधन नसतं; तर त्या मातीशी त्यांचं जवळचं हार्दिक नातं असतं, लागेबांधे असतात. अन् त्यामुळेच या मातीबाहेर आपल्याला फेकलं जाईल, या कल्पनेनं थरकाप झालेला गोईदा आत्महत्या करतो. सुभानजीबरोबर सुखानं राहण्याऐवजी आवडाई या मातीत आपल्याला मरण यावं म्हणून आपल्या गावातच राहते (नाही पोरा, मी माझ्या गावाबरोबरच जाईन. गावाची माती सोडून मी कशी जगू शकेन?) जांभळी गावचा प्रत्येक माणूस गाव पाण्याखाली जाण्यानं, पूर्वीच्या आपल्या सुखमय जीवनाच्या (?), घरांच्या आठवणींनं व्याकुळ होतो. पुण्याला राहायला गेलेल्या दिगुअण्णाने, गाववाल्यांना भेटायला आल्यावर, "गावात देऊळ बांधा" म्हणून सांगणे यात त्याचा स्वार्थ अवश्य आहे; परंतु गावच्या मातीशी त्याचं जवळचं नात आहे, हेही दिसून येतं. अनेक संकटांना तोंड देऊनही मुंबई सोडून गावात राहणाऱ्या व गावच्या मातीतच देहाची राख सांडावी ही इच्छा असणारा सुभानही मातीशी अशीच जवळीक दाखवतो.

लेखक लोकजीवनाशी, वातावरणाशी एकरूप झालेला आहे हे केव्हा कळतं? जेव्हा लेखक आपल्या लिखाणात, त्या लोकांत प्रचलित असणाऱ्या दंतकथा, कहाण्या, गाणी, लोकांच्या श्रद्धा इ. गोष्टींचा योग्य संदर्भात वापर करून त्यांचं चित्रण करतो तेव्हा! जांभळीचे गावकरी काळूबाईवर विश्वास ठेवतात. काळूबाईचं मंदिर अन् त्या मंदिराविषयीच्या दंतकथांचा चांगला उपयोग लेखकाने केलाय. काळूबाईची जन्मकथा, गुरवाच्या स्वप्नात येऊन सूर्योदयापूर्वी मंदिर बांधून पूर्ण करण्याची काळूबाईची अट, काम पूर्ण न झाल्यानं लोकांच्या मनात वाटणारी भीती इत्यादी गोष्टींचा योग्य वापर व उपयोग लेखकाने केलाय. जनावरांची देवी ताजमाई, बाळू व बापू या भावांची कथा अन् दोन डोंगरांच्या रूपानं त्यांचं समोरासमोर असूनही त्यांना भेटता न येण्याचा दिलेला शाप, पावसाळ्यात त्यांची एक दुसऱ्याच्या भेटीची व्याकुळ आस अन् त्यासाठीची गडगडाटाच्या रूपातील त्यांची तडफड (फणीश्वरनाथ रेणू जाणवतात), मामा-भाच्यांचं नांगराच्या आकारात, नक्षत्रांच्या रूपात आकाशात असणं, जात्यावर दळण दळताना आवडाई, फुला, नकुसा यांच्या तोंडून सहज येणाऱ्या ओव्या, त्यांतून प्रकट होणारी वेदना व दुःख, इठलाईच्या आंब्यावर राहणाऱ्या भुताची भयकथा, कंठाबाईला भूत झोंबणं अन् गावकऱ्यांनी ते भूत उतरावं म्हणून केलेले प्रयत्न, – लोकांच्या श्रद्धांचे हे मधूनमधून येणारे आडवे-उभे धागे, लोकमानसाचं चित्रण करताना, लेखकाची ग्रामीण जीवनावरील पकड किती मजबूत आहे, हेच दाखवतात.

हिंदीतील प्रसिद्ध लेखक 'अज्ञेय' ह्यांनी भारतीय मानसिकता ओळखण्याची एक चांगली खूण सांगितलीय – अन् ती म्हणजे ग्रामीण जीवनानुभवाची उपस्थिती. आजही भारताचं जनजीवन व त्याचं मन ग्रामीण वातावरणाशी संबद्ध आहे अन् हे संबंध त्यांच्या परस्परसंबंधामुळे जास्त उठून दिसतात. गावची माणसं एकाच मातीची लेकरं असतात. ग्रामीण जीवनातील परस्परावलंबन, देवाणघेवाण या गोष्टी कर्तव्य मानून केल्या जातात. त्यामुळे भारतीय ग्रामीण जीवन परस्परांशी जोडलं गेलंय. गावागावांतून बलुतेदार असतात. न्हावी, सोनार, लोहार, बेसकर, पखाल्या, चांभार, हे सगळे गावचे बलुतेदार असतात. गावातील सगळी कामं ते सहजपणे करतात अन् त्यांना त्यासाठी गावाकडून दररोज भाकरतुकडा व वर्षभरासाठी धान्य मिळतं. त्यामुळे एकमेकांबद्दलचा जिव्हाळा इथं नेहमीच असतो अन् या गोष्टींना लेखकाच्या अनुभवभांडारांत महत्त्वाचं स्थान आहे. जातीपातीच्या इथल्या कल्पना अत्यंत प्रखर असतात. तरीही, गावकरी

समजूतदारपणे एकत्र राहतात. गावकऱ्यांसाठी "घर" ही संकल्पना मध्यवर्ती असते. "गाव" त्यांच्यासाठी एक घर म्हणूनच असतं. त्यामुळेच नकुसाच्या मुलाच्या बारशाच्या वेळी आवडाई आपल्या मुलाला – हैबतीला – तिचा भाऊ म्हणून उभा करते अन् खैरमोडे मास्तर स्वतःच्या खिशातून दिडशे रुपये काढून खरेदीसाठी त्याला देतात. म्हणूनच खैरमोडे मास्तरांच्या मुलीवर (शेवंतावर) बलात्कार झाल्यानं खवळलेले गावातील तरुण बलात्कार करणाऱ्या तरुणांना चांगलाच धडा शिकवतात. या कर्तव्यभावनेला संयमाचं कोंदण आहे. गावातील माणसं कुठल्याही भावनेच्या अतिरेकात वाहून जाताना दिसत नाहीत. याला अपवाद अलिकडे फुगत चाललेल्या, गुंडागर्दी करणाऱ्या राजनैतिक सत्ताधाऱ्यांचा! परंतु हे लोक तसे भाडोत्री, नंतर आलेले आहेत. गावच्या मातीशी त्यांचा काहीच संबंध नाही, परंतु त्या मातीचा उपभोग जबरदस्तीनं घेण्यात त्यांना स्वारस्य आहे.

वास्तवतेचं भयानक रूप

मोठं धरण म्हणजे फक्त आर्थिक विकासाच्या दृष्टीनं उचललेलं वैज्ञानिक व प्रगतिशील पाऊल नसतं, तर ते संस्कृतीचा ऱ्हास करणाऱ्या दैत्याचं विनाशक पाऊलदेखील असतं. मोठ्या धरणाच्या बांधकामाच्या संकल्पनेपासून ते पूर्ण होण्याच्या प्रक्रियेपर्यंत एका भयंकर संकटानं लोकांचं आयुष्य फरफटत असतं. ती राजनैतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक, सर्वच दृष्टीने गुंतागुंत असते अन् या गुंतागुंतीचं व्यामिश्र दर्शन लेखकानं या कादंबरीत घडवलंय.

स्वातंत्र्यापूर्वी जे ग्रामीण नेतृत्व होतं ते सर्वसाधारण माणसाशी संबंधित होतं अन् गांधीजींच्या तत्त्वप्रणालीप्रमाणे, त्यांच्याच नेतृत्वाच्या सावलीत फोफावलं होतं. शिंगाडे पाटील, हे असंच एक चांगलं व्यक्तिमत्त्व व नेतृत्व होतं; परंतु हळूहळू लोकराज्याचं भ्रष्ट स्वरूप, सत्तेसाठी केल्या जाणाऱ्या तडजोडी, स्वतःच्या स्वार्थासाठी चाललेली जीवघेणी स्पर्धा या व अशाच अनेक गोष्टींमुळे शिंगाडे पाटीलदेखील बदलत जातात. चांगलं अन् वाईट यांचं एक व्यामिश्र रूप शिंगाडे पाटलाच्या रूपानं आपल्यासमोर येतं. शिंगाडे पाटील यांनी जे परिश्रमपूर्वक साध्य केलं होते, जे कष्टानं मिळवलं होतं, ते त्यांच्या मुलासाठी – सर्जेरावसाठी – सहज उपलब्ध होतं. नैतिक मूल्ये आणि राजनीती यांची या पिढीच्या लेखी पूर्ण फारकत होती. मानवी मूल्ये व नीतिमत्ता या गोष्टी त्यांच्यासाठी फक्त शोभेच्या होत्या अन् येनकेन प्रकारेण सत्ताप्राप्ती अन् त्यासाठी भल्याबुऱ्या कुठल्याही मार्गांनी मिळविलेलं अपार धन या गोष्टी फक्त त्यांच्यासाठी महत्त्वपूर्ण होत्या. पंचवीस वर्षे जी गोष्ट शिंगाडे पाटील यांना मिळत नव्हती तीच गोष्ट, सर्जेरावाच्या सांगण्यावरून धृतराष्ट्री स्वभावाच्या त्यांच्यातील "पित्याने" आमरण उपोषण करून मिळविली. महात्मा गांधींनी सुरू केलेल्या सत्याग्रह-तंत्राच्या अशा प्रकारच्या परिणतीवर लेखकाने एक सणसणीत चपराक ठेवून दिलीय. खरं तर धरण कशाला हवंय? खरं तर साखर कारखाना हवाय, ज्यामुळे पैसाच पैसा मिळू शकेल. त्या साखर कारखान्यासाठी जमीन दाखवायला हवी अन् जमिनीसाठी पाणी हवं अन् या पाण्यासाठी धरणाची कल्पना. राजनीती, अर्थनीती अन् राष्ट्रीय विकास-नीतीच्या बुरख्याआड दडलेलं हे कटू सत्य लेखकाच्या तीक्ष्ण दृष्टीनं बरोबर हेरलंय.

समाजात याच रणनीतीमुळे गुंडांचा एक वर्ग तयार झालाय. जांभळीचा सरपंच दत्तू करवंदे, उपसभापती लाला जाधव, लाला कांबळेसारख्या गुंडांचा गट, धरणग्रस्तांना अनेक प्रकारे लुटून, त्यांचं शोषण करून, आपला स्वार्थ साधण्याच्या दिशेनं वेलगाम धावतोय. प्रत्येक माणसाची किंमत असते अन् ती किंमत चुकविली की, प्रत्येक माणूस खरेदी केला जातो, हा या वर्गाचा मूलभूत सिद्धांत आहे. सरकारी नोकरांचा एक गट त्यांनी निर्माण केलाय – जो त्यांना अनुकूल आहे. सरकारी नोकरांच्या भ्रष्टाचाराच्या पद्धती, कायद्याला आपल्या बाजूला झुकविण्याची त्यांची जबरदस्त क्षमता, लोकांच्या हिताविषयी त्यांची संवेदनशून्य बधीरता, शासनयंत्रणेवर आपल्या दबावतंत्राचा वापर करणाऱ्या तथाकथित नेत्यांच्या मागे राहून सामान्य जनतेच्या दुःखाची पर्वा न करणारी बेफिकीर वृत्ती, धरणग्रस्तांवर अमानवी अत्याचार, त्यांच्या लहान-लहान मागण्या पुऱ्या करण्यासाठीदेखील छोट्या छोट्या गोष्टींवर बोट ठेवून त्रास देण्याची वृत्ती, वरिष्ठांसमोर खोट्या नम्रतेनं झुकून, डिवचलेल्या सापासारखी फणा उगारून गरिबांना डंख मारण्याची सवय, या व अशाच इतर अनेक वृत्ती-प्रवृत्तींनी व्याप्त नोकरशाहीच्या एका मोठ्या गटाचं चित्र लेखकानं रेखाटलंय. या गोष्टी इथं तपशीलवार मांडलेल्या नाहीत परंतु कथानकाच्या प्रवाहात हे छोटे छोटे प्रसंग येतात अन् वाचकाला आपल्याबरोबर घेऊन जातात. गुंडगिरी करणाऱ्याबद्दल जेवढी तीव्र घृणा वाचकांच्या मनात असते तेवढीच तीव्र घृणा या वर्गाबद्दल त्यांच्या मनात निर्माण होते. लेखकाचं यश इथंच आहे. परंतु भ्रष्टाचारानं सडलेल्या वर्गात, देशमुख अन् पवार यांसारखे काही सज्जन अधिकारीदेखील असतात, जे या चित्राला एकांगी स्वरूप न देता त्याला संतुलित बनवून पूर्ण करतात. परंतु या प्रभावशाली पूर्ण चित्राचे पाय वास्तवतेच्या जमिनीला टेकलेले आहेत, हेच लेखकाचं वैशिष्ट्य आहे.

यात लेखक म्हणतो – (म्हणजेच वसंत खैरमोडे म्हणतात) – की, धरणग्रस्तांसाठी शासनाने जे नियम तयार केलेत ते अतिशय चांगले आहेत. त्यांचा योग्य वापर केला, तर धरणग्रस्तांच्या सगळ्या समस्या सुटतील. परंतु दुर्दैवाने नेते, त्यांच्या हाताखालचे गुंड लोक अन् स्वातंत्र्य-युगात नोकरशाहीचं जे व्यक्तित्व निर्माण झालंय ते, लोकविरोधी, हिंसक, आत्मकेंद्रित आणि नीतिहीन व मूल्यहीन असल्यानं सर्वसामान्य माणूस या लढाईत एक तर आत्महत्या करतो, किंवा त्याची हत्या वा शिकार केली जाते, किंवा दगाबाजीनं त्याला संपविण्यात येतं. शेवटी शेवटी लेखक लिहितो, "पंधरा वर्षांच्या जीवघेण्या प्रवासात बहुतेक बायाबापड्यांची जवानी जळली होती. हाडं ढिली झाली होती. बनूबाईसारखीचं आयुष्य म्हणजे नांगुटीवर बाळत घातलेली चिंधी. देव गेले. गोईंदा, पांडू वेताळा, गुरुजीसारखी देवगुणाची माणसं गेली. नकुसा, फुलाची कपाळं पांढरी झाली. शेवंतीला कुंकू मानवलं नाही, उलटं बाधलं. आणि आज हा मुलूख बघावा तर परका. इथून छाती वर काढून कोणी चालू जायचं नाही. फरशी पुसायला, भांडी घासायला मात्र आम्हा मावळ्यांना बक्कळ मागणी. रानचा राजा कुशासुद्धा घुंगराची काठी घेऊन गुराख्यासारखा तुमच्या दारात उभा राहणार आहे. हरवा नावाड्याच्या काठीचा डोल गेला. पुण्यवंत सुभानजीचा देह आडवाटेला फोल गेला.

"इथल्या पांढऱ्या इमारती, चमचमत्या गाड्या, सुटाकोटातील माणसं, सारंच परदेशातून अवतरलेलं. जांभळी परिसराच्या नरडीवर पाय ठेवून विकासाचा चकचकीत बूट उभा आहे. पण त्याच्या तळव्याला बारीक-मोठं तांबीरलेलं खिळं. त्याची बोचणी-टोचणी, आग नि धग सोसता-सोसता आमचा श्वास कोंडला रे."

स्वातंत्र्योत्तर काळातलं हे समाजचित्र अनेक आयामांसह इथे प्रभावीपणे चित्रित झालं आहे. राजकारणाचा हिंसक, सत्तांध, गुंडगिरीनं आकंठ व्यापलेला चेहरा भारताच्या भवितव्याबद्दल यातनामय चिंता उत्पन्न करतो. राष्ट्रीय भावना आणि गांधी-धर्म यांनी पवित्र झालेला स्वातंत्र्यपूर्वकाळातील मार्ग सत्ताधाऱ्यांनी पूर्णतः सोडलेला दिसतो. वादातीत वास्तवतेचं हे चित्रण राजकारण्यांचं भयावह रूप दृष्टीस आणते. राजकारणाचं अपराधीकरण कसं थांबणार हा जाचक व बोचक प्रश्न ही कादंबरी उत्पन्न करते. ही अस्वस्थता व्यापक असते. कारण, ती सर्व भारतीय समाजाच्या काळ्या भविष्याकडे अंगुलिनिर्देश करते. आणि त्यातील प्रभावी जीवनचित्रणामुळे या अस्वस्थतेला खोलीही येते, महानतेचं परिमाण प्राप्त होतं.

या संपूर्ण कादंबरीत जे द्वंद्व आहे, जो संघर्ष आहे, तो शोषक व शोषित या दोघांतील आहे. आपली जमीन, घर, समाज, नातीगोती, वातावरण यांतून मुळापासून उखडला गेलेला धरणग्रस्तांचा एक समूह आहे, जो कष्टाने मिळालेल्या भाकर-तुकड्यांवर समाधानानं, मानानं जगू इच्छितोय. परंतु तेवढंही त्याला मिळत नाही. शेवटी शेवटी आवडाई म्हणते – "तुम्ही धरणं बनवा, परंतु आम्हाला जिवंतपणी मरण नका देवू. बस, तुमच्या दरबारी एवढं एकच मागणं आहे". अन् हेच मागणं प्रत्येक धरणग्रस्ताचं आहे, परंतु ते पूर्ण होत नाही. जीवघेण्या यातनेनं हे लोक पिचलेले अन् पिडलेले आहेत अन् त्यामुळेच त्यांच्यातून नक्षलवाद्यांसारख्या संघटना जन्म घेतात अन् याला कारणीभूत आहे – शासक वर्ग. हैबतीच्या हत्येनंतर त्याच्या मारेकऱ्यांना अभय देणाऱ्या नेत्यांविरुद्ध व शासकीय कर्मचाऱ्यांविरुद्ध एक वणवा पेटतो. या व अशाच प्रकारच्या अनेक घटनांचं वर्णन लेखकानं समर्थपणे केलं आहे. हैबतीला घेरणाऱ्या दानवी वृत्ती किंवा गुरुजींच्या मुलीवर – शेवंतावर – बलात्कार करून बड्यांचा वरदहस्त असल्याने सहीसलामत सुटणारा छगनलाल, या त्यांपैकीच काही घटना. भारतीय जनता, विशेषतः शेतीवर उपजीविका करणारे शेतकरी, आपलं दुःख गिळून शांतीनं जगू इच्छितात. खैरमोडे गुरुजींना गुन्हेगारी जगाच्या हालचालींची पूर्ण माहिती आहे; परंतु ते हिंसेच्या मार्गाने जात नाहीत किंवा आवडाईदेखील हिंसेचा मार्ग सुचवीत नाही. परंतु या सर्व गोष्टींना देखील सीमा आहे. काही काळानंतर कदाचित गांधीजींनीदेखील सांगितलं असतं की, एका सीमेनंतर शांत राहणं, अहिंसक बनणं म्हणजे भित्रेपणा आहे. त्यापेक्षा हिंसा श्रेयस्कर असेल. अन् बहुतेक ती सीमारेखा आली असावी. लेखक स्वतःहून कुठलीच गोष्ट सांगत नाही. तो फक्त वास्तवतेचं भयानक व सत्य रूप वाचकांसमोर रेखाटतो. या अन्यायाच्या भिंतीवर डोकं आपटू देण्याशिवाय आपल्याला गत्यंतर नाही, हे वाचकाला माहीत आहे. म्हणून अन्यायाचा सामना हिंसक मार्गाने करून त्यात मृत्यू आला तर बरंच, असाही एक विचार वाचक नकळत करून जातो.

हैबतीचा झालेला खून. त्याच्या मारेकऱ्यांना राजरोसपणे मोकळं हिंडताना पाहून अन्य तरुणांची स्थिती काय होत असावी? म्हाकू तर रागाने खदखदत असतो. खैरापूरचे लोक तर धरणग्रस्तांचे शत्रू बनलेले. एकटा पंढरी पाटील सोडला, तर धरणग्रस्तांची बाजू घेणारा कुणीच नाही, नसतो. मधल्या काळात आंबेपूरला जो हरताळ पाळला गेला, त्याचाही काही फायदा होत नाही. गावाची राखण करणारे, गावासाठी दिवसरात्र खपणारे खैरमोडे गुरुजी कधीच स्वर्गवासी झाले होते. ज्यांचं सगळं जीवन बरबाद झालं होतं, तो हैबतीदेखील मारला गेला होता. धरणग्रस्तांना

न्याय मिळण्याची कुठूनही शक्यता नव्हती. सत्ता विरोधात आहे अन् कायदा विरोधकांचा पक्षपाती आहे. यांच्या बलिदानामुळे, त्यागामुळे ज्या लोकांचा फायदा होणार आहे, ते लोकदेखील बेईमान आहेत. आवडाईकडे धरणग्रस्त आशेने पाहायचे. तिचाच एक डोंगरासारखा आधार होता धरणग्रस्तांना! पण हैबतीच्या हत्येनं तिचेही हातपाय गळलेले. आता कुणाच्या तोंडाकडे पाहायचं? असं कुढत, खुरडत मरण्यापेक्षा बदला घेऊन मरणं चांगलं! या बेशरम जिण्याला काय अर्थ! "इठलाईचा आंबा रातचा गारठून गेलेला. त्याचा अंधारा बूड धरून गावठाणातील पोरं बसलेली. म्हाकू, बाबू, दामज्या, गणू, शिवा, सारीच तरणी पोरं गोळा झालेली. बाजूला अंधार धरून गोम्या बसला होता. पोरांचं अंग रसरसत होतं. माथी बिघडून, बिथरून गेलेली, धमन्या पेटलेल्या. पोरांची सारी तयारी झालेली. रॉकेलचा डबा, चार दिवट्या अन् निधड्या छातीची पंचवीसभर पोरं. राघू पोलिसांना सापडत नाही काय? तो तर गावाबाहेरच्या नव्या बंगल्यात झोपलाय. त्याच्या दारातली फटफट, जीप, बैलं, बारदान, बंगला काही शिल्लक ठेवायचं नाही. घरातल्या माणसांसकट सारीच आगीच्या पोटात गेली पाहिजेत. अजून थोडी रात्र वाढू द्यावी आणि राघूचा बीमोड करावा."

परंतु ही आग उगाचच पसरलेली नाही. संयमित अन् सहिष्णु संस्कृतीत अशा ठिणग्या पडण्याची कारणमीमांसा लेखकाने कादंबरीत अगोदरच मांडली आहे. धरणग्रस्तांना नेत्यांनी व सरकारी कर्मचाऱ्यांनी धोका दिलाय. एवढंच नव्हे, तर दत्तू करवंदे, लाला जाधव यांसारख्या त्यांच्यातीलच काही दुष्ट लोकांनी त्यांना अनेक यातना दिल्यात. डॉक्टरांनी खोटे पोस्टमार्टेम रिपोर्ट तयार केलेत. न्यायालयाने गुंड व गुन्हेगारांना मोकळं सोडलंय. कायद्यातील पळवाटांचा फायदा उठवून मानवीय मूल्यांचा दिवसाढवळ्या खून करण्यात येतोय. या सर्व गोष्टींचं लेखकाने संवेदनशील व प्रत्ययकारक चित्रण केलंय, जे वाचकाला त्या अनुभवविश्वातून फिरवून आणतं. शोषित वर्गाला सर्व थरांवर भोगाव्या लागणाऱ्या यातनांचं चित्र, कादंबरी वाचताना, वाचकाला सतत अस्वस्थ करीत असतं अन् त्यामुळेच या अन्यायाचा मुकाबला हिंसेनं करणाऱ्या तरुणांबद्दल वाचकांना सहानुभूती तर वाटतेच, त्याबरोबर या प्रक्रियेत आपणही सहभागी व्हावं, असं आव्हानही त्याच्यासमोर उभं राहतं.

शोषक अन् शोषित यांच्यात चालणारा हा संघर्ष कधीतरी संपेल, या आदर्श निष्कर्षाप्रत लेखक येत नाही. धरणग्रस्तांना दगाबाजीनं, त्यांच्या जमिनीवरून हुसकावून लावून, बांधलेल्या धरणाच्या पाण्यावर व पर्यटनस्थळावर उच्च वर्ग मजा मारणार. भोगवादावरून सगळ्या जीवनमूल्यांना ओवाळून टाकून हा वर्ग फक्त आपल्या उत्कर्षाचा व विकासाचा विचार करतो. मात्र, मंत्र्यांच्या आगमनाच्या वेळी धरणग्रस्तांनी काही गडबड करू नये म्हणून त्यांच्या तोंडाला आश्वासनांची पानेही पुसली जातात; पण तीही तेवढ्यापुरती. शेवटी लेखक लिहितो – "मुख्यमंत्र्याच्या स्वागतासाठी कमानी सजू लागल्या. जांभळी कॉलनी सज्ज होत होती. धरणग्रस्त आपल्या काजावोजा, गठुळी आणि गठुळ्यातल्या शिळ्या-वाळक्या भाकरी सावरीत आपापल्या वसाहतींकडे परतू लागले. अजून असं खूप लढायचं होतं, झगडायचं होतं. प्रश्नांचे डोंगर शिल्लक होते. झाडाझडती काय एवढ्या लवकर संपणार आहे?"

लेखकाने वास्तवतेची जी अनेक संघर्षमय रूपे दाखवली आहेत, त्यांचा शेवट होणे शक्य नाही. शोषितांकडे, स्वतःला संघटित करून फक्त झोकून देण्याची क्षमता आहे, तर शोषणकर्त्यांकडे भयानक व हिंस्र नखे आहेत. ती कधी दाखवली जातात तर कधी लपवली जातात. खोटी माणसं आपल्या दगाबाज प्रवृत्तीचं मायाजाल पसरतात. अन् याचा अंत काय? याचा शेवट कधी होईल? कसा? या सर्वच प्रश्नांची उत्तरे लेखकाकडे नाहीत. परंतु या विराट अनुभवाला चित्रित करताना, त्यानं आपल्या स्वभावानुसार, यथाशक्ती उत्तरे देण्याचा प्रयत्न केलाय. लेखकाने या अन्यायाचं, दगाबाज वृत्तीचं, हिंसेचं खरंखुरं रूप दाखवलंय. अन् हे सगळं अनुभवून बेचैन झालेला वाचक अंतर्मुख होऊन विचार करतो की, तो कुणाचा पक्ष घेणार? अन् याचं निःसंदिग्ध उत्तर असतं की, तो शोषितांच्या बाजूने आहे अन् हे उत्तरच फार महत्त्वाचं आहे. लेखकाचं यश व त्याची सफलता यातच आहे.

लेखकाने कायद्यातील पळवाटा, नोकरशहांचे मुखवट्यामागचे भयानक व बीभत्स चेहरे, त्यांची अमानुष कारस्थाने यांचं जे विविधांगी चित्रण केलंय ते त्याच्या सूक्ष्म निरीक्षणशक्तीचं, प्रखर बुद्धिमत्तेचं अन् वास्तवाला धरून असलेल्या कल्पनाशक्तीचं दर्शन घडवतं.

वास्तवदर्शनाचे कलात्मक नियम

लेखकाची शैली वर्णनात्मक तसेच कथनात्मक आहे. कुठल्याही मोठ्या, महाकाव्यसदृश कथा असलेल्या अनुभवाचं संप्रेषण करण्यासाठी कथनात्मक किंवा वर्णनात्मक शैलीची मदत घ्यावी लागते; परंतु त्या कथनात जिवंतपणा आणण्याचं कौशल्य लेखकाचं आहे. घटना व प्रसंगांना दृक् प्रतिमांच्या सहाय्यानं व्यक्त करण्याची लेखकाची ताकद जबरदस्त आहे. तसेच,





व्यक्तिचित्रांना त्यांच्या वैशिष्ट्यांवरहुकूम शब्दबद्ध करण्याची क्षमता प्रशंसनीय आहे. वेगवेगळ्या चरित्रांमध्ये विलक्षण वैविध्य आणण्यात लेखक यशस्वी ठरलाय. कारण, अनुभवच एवढे वैविध्यपूर्ण होते की, त्यांना विविध तऱ्हेनं व्यक्त करण्याची आवश्यकताच होती. नव्हे, ती एक अनिवार्य अटच होती. एका विशाल कॅनव्हासवर जोरकस रेषांच्या फटकाऱ्यांनी घटना जिवंत करण्याची कलात्मकता लेखकाकडे उपजतच आहे.

रसात्मक घटनांची परिकल्पना

वास्तवतेचा वाढता आग्रह, हा कादंबरीचा प्राण आहे असं मानलं तरीही वास्तवता ही जोपर्यंत संवेदनाक्षम उद्वेलनाचं रूप धारण करत नाही, तोपर्यंत इतिहास किंवा कागदपत्र (दस्तऐवज) यांच्या व्यतिरिक्त त्याची दुसरी किंमत नसते, याची जाणीव लेखकाला आहे. त्यामुळेच जीवनविषयक निरीक्षणाला, स्थळ-काळाचं भान ठेवून तो प्रत्यक्ष घटनांचे किंवा प्रसंगांचे रूप देतो. त्यामुळेच या सर्व गोष्टींना एक संवेदनक्षम भरीवपणा, ठाशीवपणा येतो. या संवेदनक्षम ठाशीवपणासाठी गरज असते ती त्या त्या चरित्रात किंवा व्यक्तिमत्त्वात प्रवेश करून त्याची मानसिकता ओळखण्याची. मोठ्या कादंबरीलेखनासाठी लेखकाची जी पात्रता असायला हवी ती पात्रता व क्षमता निश्चितच विश्वास पाटील यांच्याकडे आहे.

विश्वास पाटील यांनी धरणामुळे विस्थापित होण्याच्या कल्पनेनं भयाक्रांत जांभळी गावातील लोकांची मानसिक स्थिती ओळखून त्यांची डळमळीत अवस्था, त्यांच्या शंका-कुशंका व भीती, असहाय्य वृत्ती, निराशा, अनिश्चितता, कुंठा, राग, लोभ, क्षोभ, सूडाची हिंसक भावना, विद्रोह, व्याकुळता, तडफड, करुणा, इत्यादी भावभावनांचं सामूहिक व व्यक्तिगत स्तरावर उत्कृष्ट चित्रण केलंय. धरणग्रस्तांची जिजीविषा, त्यांचा संघर्ष, शारीरिक कष्टांची तयारी, वांझोटा क्रोध, या भावभावनांचंही उत्कृष्ट रेखाटन केलंय.

वैयक्तिक स्तरावरील हैबतीचं रूपाबद्दलचं आकर्षण, तिच्याकडून अपमानित झाल्यानंतरची त्याची हताश मनोवृत्ती, फुला व हैबतीचं सुरुवातीचं शारीरिक आकर्षण (जे नंतर वैवाहिक दाम्पत्यप्रेमात बदलतं) याचंही चित्रण मार्मिक झालंय. त्याचबरोबर नोकरीत कायम होण्यासाठी केलेले प्रयत्न विफल झाल्यानं दारुण निराशेने आत्महत्या करायला प्रवृत्त झालेल्या हैबतीच्या आवेगपूर्ण मनःस्थितीचं चित्रणही लेखकाने ताकदीनं केलंय. हैबती व राघू, भिवा यांच्यातील संघर्षही लेखकाने समर्थपणे उभा केलाय. हैबतीच्या जीवनातील अत्यंत निराश क्षणांचं चित्रणदेखील लेखकाने उत्कृष्ट केलंय. मुलांबद्दलच्या नाजूक भावनांचं प्रकटीकरण, मारेकऱ्यांच्या प्राणघातक हल्ल्याच्या क्षणी जगण्याची त्याची इच्छा व त्याचं करुण चित्र लेखकानं प्रभावीपणे रेखाटलंय. आवडाई व गुरुजींच्या विभिन्न भावावस्थांना त्यांनी समर्थ शब्द दिलेत. धरणाला विरोध करताना ओवाळणीचं ताट उडवून लावणाऱ्या आवडाईची तेजस्वी वृत्ती परिस्थितीच्या माऱ्यानं कशी कोळपून जाते व परत कशी उफाळून, लखलखून येते, याचं प्रत्ययकारक चित्रण केलं गेलंय. पत्नी, आई, आजी, सासू, जांभुळवाडीच्या तरुणांची प्रोत्साहक मार्गदर्शिका इ. अनेक रूपांतील तिचं भरीव वर्णनही तेवढंच मनोवेधक आहे. गुरुजींचं कर्मठ, कर्तव्यतत्पर, संघर्षशील, साहसिक, अध्ययनशील, मित्रांच्या मदतीसाठी तत्पर, निष्काम सेवाभावी व्यक्तिमत्त्व उभं करण्यासाठी लेखकाने त्यांच्या सुखदुःखांची अनेक लहान-मोठी वर्णने रेखाटली आहेत. पिता म्हणून गुरुजींचं विलोभनीय रूप अन् त्यांच्या लाडक्या मोरनीवर – शेवंतावर – बलात्कार झाल्यानंतरची त्यांची दारुण मनःस्थिती विलक्षण तीव्रतेनं चित्रित केली आहे. हजारो रुपयांच्या लाचेवर ठोकर मारणारा हा माणूस नोकरशाहीच्या अमानुषतेसमोर कधीकधी हताश होतो, तर कधीकधी अपमान गिळून झुकतोही. गुरुजींचं हे विराट व व्यापक व्यक्तिमत्त्व प्रेमचंदांच्या 'रंगभूमि'च्या आंधळ्या सूरदासाची आठवण करून देतं. हिंस्र व स्वार्थांधळ्या शक्तींनी दिलेल्या मारामुळे शारीरिक दृष्ट्या विकल झालेले गुरुजी आपल्या 'मोरनी'च्या अंधःकारमय भविष्याच्या कल्पनेनं व्यथित होतात, थकून जातात. या थकव्यातून मृत्यूच त्यांची मुक्तता करतो. लेखकाने गुरुजी व गावकऱ्यांच्या परस्परसंबंधांचं जिवंत चित्रण केलंय. त्याचबरोबर दाटलेल्या निराशेत, एका क्षणी, गुरुजींच्या इमानदारीबद्दल शंका व्यक्त करणाऱ्या अपरिपक्व तरुणांकडून अपमानित झाल्यावर गुरुजींच्या खोल वेदनेला शब्दबद्ध करण्यातही लेखक यशस्वी झालाय.

हैबती व शिवरामची मैत्री, होऊ घातलेल्या मुलाच्या कल्पनेत गुंग असलेल्या शिवरामवर चालून आलेला बुलडोझर व त्यात झालेला त्याचा भयाण मृत्यू, अनाथ झालेली नकुसा अन् बिरजा, हैबती व गुणवंतांचं बंधुप्रेम, आवडाई व सुभान्याचं बहीण-भाऊ प्रेम, गुणवंत व कुशाप्पाची मैत्री, मुलीच्या लग्नासाठी नको ते धाडस करणाऱ्या कुशाप्पाचं साहस व त्याची सर्वमुखी हताशा, गोम्या व हल्यारेड्याचं अकृत्रिम नातं, वंड्या न्हावी व शिवा चांभाराची एक दुसऱ्याला होणारी मदत इ. अनेक भावनात्मक नात्यांचं लेखकाने प्रभावशाली चित्रण केलंय. गुरुजींवर केल्या गेलेल्या खोट्यानाट्या आरोपांमुळे निर्माण झालेली अपराधीपणाची बोच, म्हाकू अन् हैबतीच्या स्नेहसंबंधात निर्माण होणारे चढ-उतार या साऱ्या प्रसंगांना लेखकाने चित्तवेधक बनवलंय.

बलात्कारानंतरची शेवटाची मनःस्थिती अन् गुरुजींची वेदनादेखील तीव्रपणे व्यक्त झाली आहे.

पावसाळ्यात गावकऱ्यांची होणारी दयनीय अवस्था अन् त्यातच बेपत्ता झालेल्या माणसांच्या शोधासाठी केले गेलेले प्रयत्न, बुलडोझरखाली चिरडल्या जाणाऱ्या केळी व पेरूच्या बागा पाहताना डोळ्यात येणारं पाणी, मित्र-नातेवाईकांचा मृत्यू किंवा अशाच अनेक दुःखदायक प्रसंगांची वेदना, लाभक्षेत्रातील गावकऱ्यांना धरणग्रस्तांबद्दल वाटणारा द्वेष, राग, जळफळ अन् कधीतरी अपवादात्मक रूपात वाटणारी आपुलकी, नोकरशाही व शोषकांकडून होणारी वंचना व त्यामुळे वाट्याला येणारं दुःख या सर्व गोष्टींचं लेखकाने चांगलं चित्रण केलंय.

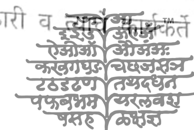
एकंदरीत लेखक विश्वास पाटील यांनी इतिहास व कादंबरीचं अनुभवविश्व, कादंबरीतील सत्य व कागदपत्र यांतील फरक, प्रत्येक व्यक्ती व प्रसंगाचं चित्रण करताना चांगला लक्षात ठेवलाय. कारण, हा लेखक मूलतः जीवनाचं चित्र चितारणारा हाडाचा कलाकार आहे.

दोन जगांची भिन्न भिन्न मनोवृत्ती

विश्वास पाटील यांनी शोषणकर्त्या व शोषितांच्याही मनःस्थितीचं उत्कृष्ट चित्रण केलंय, यात वाद नाही. एकूणच एखाद्या मोठ्या लेखकामध्ये, भिन्न व्यक्ती व वर्गाची मानसिकता रेखाटण्याची मोठी ताकद असावी लागते अन् कादंबरीकार विश्वास पाटील त्यात नक्कीच यशस्वी झालेत. सावत्र आईच्या मृत्यूचा खोटा दाखला तयार करून तिची जमीन हडपणारा दत्तू करवंदे, हैबती व आवडाईशी वंशपरंपरागत दुश्मनी करणारा क्रूर लाला जाधव, जमिनीच्या भरपाईसंबंधात धरणग्रस्तांच्या असहाय्यतेचा फायदा उठवून आपला स्वार्थ साधणारा तात्या कांबळे किंवा जमिनीत फुललेला उसाचा मळा व हरभऱ्याचं पीक पाहून लालचावून हैबतीला कधीच शेत न देण्याचा पण करणारा क्रूर राघू भिवा, धरणग्रस्तांच्या समस्यांमुळे आपला व्यक्तिगत स्वार्थ साधणारे सरकारी अधिकारी, या सर्वांच्या भिन्न भिन्न मानसिकतेचा विचार करून चित्रण करण्याचं भान लेखकाने दाखवलंय. याचाच परिणाम म्हणूनच की काय, लेखकाचा शोषणकर्ता वर्गदेखील आपल्या व्यक्तिगत व्यक्तिमत्त्वांमुळे आगळा वेगळा आहे. सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे लेखकाला इथल्या प्रत्येक माणसाच्या वेगवेगळ्या कार्यक्षेत्रांची सूक्ष्म व पूर्ण माहिती आहे. हैबतीला नोकरीचे सलग दोनशे चाळीस दिवस पूर्ण करू न देणारा अधिकाऱ्यांचा वर्ग, त्याला जमीन ताब्यात देताना दगाबाजी करणारा अधिकारी, किंवा जिल्हाधिकारी देशमुखांचा आदेश असूनही जमिनीसंबंधीची फाइल चार दिवस गायब करणारे कर्मचारी, या सर्वांच्या कृत्यांची पूर्ण माहिती लेखकाला असल्यानेच या संपूर्ण वातावरणाला लेखक जिवंत करू शकलाय. या सर्व गोष्टींमुळे विश्वास पाटील यांनी वर्णन केलेली नोकरशाही अमूर्त, आकारहीन नसून तिला एक ठाशीव आकार प्राप्त झाला आहे आणि तो राक्षसी आकार भयावह आहे.

धरणग्रस्तांशी फक्त अधिकाऱ्यांचं किंवा स्वार्थी शोषणकर्त्यांचंच शत्रुत्व नसतं, तर लाभक्षेत्रातील सर्वसाधारण सामान्य माणसंही त्यांच्याशी रागाने, द्वेषाने, ईर्ष्येने अन् निर्दयीपणे वागतात. धरणग्रस्त व लाभक्षेत्रातील लोक यांच्यातील संघर्ष लेखकाने मोठ्या समर्थपणे व सूज्ञपणाने वेगवेगळ्या पदरांनी उलगडून दाखवलाय. गर्भवती फुलावर दया दाखवून काही दिवसांसाठी तिला आपल्या गोठ्यात आसरा देणारी अनुवाई किंवा धरणग्रस्तांशी सहानुभूतीने वागणारा पंढरी पाटील यांसारख्या अपवादात्मक व्यक्तिरेखांनी धरणग्रस्तांशी लाभक्षेत्रातील माणसांच्या होणाऱ्या अमानुष वागण्याच्या अन् त्यांच्या परस्परसंबंधांच्या चित्रणामध्ये एक वास्तवतेचा समतोल राखला गेलाय. त्या संबंधांना एक विश्वासार्हता प्राप्त झालीय.

चाळीस वर्षांपासून दिवसागणिक भारतात संख्येनं व पैशानं फोफावणारा धनाढ्य वर्ग इथल्या ग्रामीण व शहरी गरीब जनतेचं अतिशय सूक्ष्मपणे शोषण करतोय. धरणग्रस्तांच्या जमिनीला अनपेक्षित किंमती देऊन त्या जागेवर बंगले, हॉटेलं, घरे, पर्यटनस्थळे उभारणारा बिल्डर लोकांचा वर्ग अन् या लोकांच्या अवतीभवती वावरणारा, सर्वसामान्य माणसाला आपल्या गोड शब्दांनी भुलविणारा व त्यांच्या जमिनी हडप करणारा मध्यस्थांचा, दलालांचा वर्गही वाढत चाललाय अन् या वर्गाची प्रगती मोठ्या प्रमाणावर वेगाने होतेय. कारण, आपल्या जमिनी कसणारा शेतकरी आता मजुरीने अन् थोड्याशा कष्टाने मिळणाऱ्या पैशांतील नागरी सुखसुविधांच्या लखलखाटाने दिपून गेलाय. दत्तू करवंदेची म्हातारी सावत्र आई, भांडी घासणे, लादी पुसणे यांसारखी कामे करते. कुशाप्पाराजा आपलं जंगलचं राज्य सोडून रखवालदारी करतोय. हा संपूर्ण वर्ग आपल्या जमिनीपासून, आपल्या मुळापासून उखडला गेलाय. विश्वास पाटील यांनी, धरणाची अवाढव्य भिंत पाहून जुन्या आठवणींनी आसवं ढाळणाऱ्या जांभळीकरांचं करुण चित्र रेखाटलंय. हैबतीची हत्या करून त्याची नाव-निशाणी मिटवून टाकणाऱ्या हिंसक जमावाचं चित्रही त्यांनी रेखाटलंय. यात 'स्टे' देणारे निर्लज्ज न्यायाधीश, खोटे पोस्टमार्टेम करणारे डॉक्टर, पैशाच्या धुराने डोळे मिटून निर्दयपणे वागणारे पोलीस, मतांच्या राजकारणाचा विचार करून मानवी मूल्यांना तिलांजली देणारे, लोकशाहीत फोफावणारे सर्जेरावासारखे पुढारी व त्यांचे कार्यकर्ते आहेत.





पाटील लिहितात – "विकासाला दात असतात, नखं असतात, माजही असतो पण भावना नसतात, मन नसतं. खैरमोडे असू देत, त्यांची मुलगी शेवंता असू दे किंवा हैवती, सर्व याच नखांचे, दातांचे अन् माजाचे शिकार आहेत."

या प्रगती व विकासाच्या नावाखाली फोफावणारा वर्ग नवश्रीमंतांचा आहे. जो पटकन श्रीमंत होत चाललाय. या वर्गाला जात नसते. मंत्री सुवरावअण्णा पाटील यांच्या मुलीनं जॉन फर्नांडीसशी प्रेमविवाह ठरवलाय अन् पाटील या लग्नामुळे खूप आहेत. त्यांच्या मते त्यांच्या मुलीची निवड योग्य आहे. कारण, जॉनची पैसा कमविण्याची ताकद जबरदस्त आहे.

राघू भिवा, जगनलाल, लाला जाधव, दत्तू कांबळे यांसारखे लोक गावठीच आहेत. आपली हिंसक वृत्ती ते दाबून ठेवू शकत नाहीत. सर्जेराव, सुव्वाराव अण्णा पाटील, जॉन फर्नांडीस हे सर्व 'सभ्य' लोक आहेत कारण आपल्या आकांक्षांना हे लोक दाबून ठेवतात. अन् या सर्वांच्या मुळाशी आहे, त्यांचा स्वार्थ – येनकेन प्रकारे धन अन् सत्ता प्राप्त करण्याची हाव.

झाडाझडती ही फक्त धरणग्रस्त समाजाची व्यथा-कथा नाही. या संपूर्ण देशात जे सांस्कृतिक परिवर्तन होतंय अन् ज्याचा मूळ चेहरा व वरचं रूप वेगवेगळं आहे, त्याच्या आतल्या भयानक चेहऱ्याचं वास्तव चित्रण *झाडाझडती* करते. विकास अन् प्रगतीच्या नावाखाली होणाऱ्या राजनैतिक, सामाजिक व सांस्कृतिक परिवर्तनांवरील आवरण दूर सारून, विश्वास पाटील वाचकाला त्या भयानक हिंस्त्र आदिमतेच्या समोर उभे करतात.

कधी तांत्रिक ज्ञान व कधी कायदा यांच्या धाकाने, कधी वैद्यकीय ज्ञानाच्या बळावर, कधी सरकारी नियम व अधिकारांच्या जोरावर, तर कधी राजनैतिक सत्तेच्या द्वारे शिक्षित लोकांचा एक लहानसा गट या गरीब जनतेचं सर्व तऱ्हेनं शोषण करून त्यांना शक्तिहीन बनवीत आहे. या जीवनाचं प्रभावी सम्प्रेषण करणं हा *झाडाझडती*चा एक मुख्य विषय आहे. या संपूर्ण प्रक्रियेच्या तीव्रतेची वाचकांना जाणीव करून देऊन त्याबद्दल त्यांच्या मनात घृणा निर्माण करणं हा कादंबरीचा एक मुख्य उद्देश असून ते काम विश्वास पाटील यांनी परिणामकारक रीत्या पार पाडलंय. गुणवंताची बेचैनी विश्वास पाटील यांनी तीव्रतेनं अनुभवलीय – 'गुणवंताचा डोळा लवकर झाकत नव्हता. तो अंथरुणात वळवळत होता. धरणासाठी गावं उठताना गुरासारखी ओरडणारी माणसं नजरेसमोरून हलत नव्हती. डोझरखाली चिपाड झालेला शिवराम दिसत होता. अस्वलानं फाडलेला फरश्या कातोडी तळमळताना दिसत होता. पेटत्या सुरुंगाच्या दारुसारखे कळावेदनांचे आवाज आजूबाजूला घुमत होते. हौशानौशांचे बंगले आभाळातून पाखरासारखे खाली उतरत होते. धरणाच्या दोन्ही काठाला आचके बसत होते. तांबूस दिव्याचा प्रकाश धरणाच्या पाण्यात अंग पसरून पडू लागला आणि हॉटेलातून, बंगल्यातून चिरीमिरीसाठी कण्हणारी, कुथणारी मावळची लेकरं दिसू लागली. आपुण रानावनातली माणसं गरीब कोकरासारखी. ती पैसेवाली, शिकलेली माणसं हुशार कोल्ह्यासारखी! ती कोकरं गिळतात हुशारीनं! विकासाच्या पदराआडून त्यांच्यासाठी कायद्याचा आधार. विकासाच्या पाट्यांचा शेजार. कारण, तो एकोप्याने रानावनावर हल्ला चढवतो. हल्लेही असे की घाव बसणार पण जखमा कोणाला दिसायच्या नाहीत. त्या आम्हीच कण्हत-कुथत सोसायच्या. आम्ही रानभर विखुरलेली जंगलची पाखरं! खैरमोडे मास्तर उगाच त्यांच्याबद्दल सांगत नव्हते : "जग कितीबी उलथंपालथं होवूं दे. ते काल श्रीमंत होते, आज आहेत आणि उद्याही राहणार आहेत!" '

गुणवंताची ही मानसिक यातना लेखक विश्वास पाटील यांचीही आहे. परकायाप्रवेश करण्याची ही सिद्धी नसून, भोगलेल्या जीवनाचं, वास्तवतेचं हे करुण दुःख आहे. यातून एक आवाजदेखील वारंवार येत असतो की, या साऱ्याचा शेवट काय? याचा उपयोग काय? शिक्षणाचा अर्थ काय?

इथं विश्वास पाटील यांच्या भाषा अन् शैलीचे अनेक गुणधर्म विशेषतः त्यांच्या सृजनशीलतेचं प्रतीक म्हणून येतात. त्यांच्या अनुभवांना, आशयाला एक गहन व खोल अर्थ देण्याचं काम त्यांची भाषा व शैली करते. आकाराने मोठी असली तरीही, कुठेही कंटाळवाणी न होणारी विश्वास पाटील यांची ही कादंबरी आपल्या कसदार लेखनाने वाचकाला शेवटपर्यंत बांधून ठेवते.

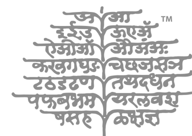
विश्वास पाटील यांनी ज्या तऱ्हेनं ग्रामीण वातावरणाचं चित्रणं केलंय, तिथल्या बोलीभाषेचा वापर केलाय त्यावरून (तसं मला माहीत नाही; पण मला वाटतं) विश्वास पाटील यांनी गावात राहून गुरं वळवली असावीत; शेतीची कामं करताना घाम गाळला असावा. गावकऱ्यांशी, शेतकऱ्यांशी त्यांची जवळीक असावी. त्याशिवाय ही शब्दसंपत्ती अन् तिचा कलात्मक उपयोग त्यांना करता आला नसता. त्या खास बोली भाषेचा खास ठसका, म्हणी, वाक्प्रचार यांचा उपयोग त्यांनी एवढ्या उत्कृष्ट रीतीने केलाय की, ते वातावरण आपल्यासमोर जिवंत होतं. संवादातूनच नव्हे तर वर्णन, विवरण, कथन या साऱ्यांतूनच त्या खास बोली भाषेचा थाट दिसून येतो. मराठी साहित्यात, विशेषतः ग्रामीण साहित्यात या खास शब्दांची ही जुळणी प्रथमच उत्कृष्ट रीतीने समोर आली असावी, असं वाटतं. निसर्गाच्या विविध भावमुद्रांचं वर्णन असू दे किंवा लोकांच्या जीवनाचं किंवा त्यांच्या कार्यपद्धतीचं,

कामाचं वर्णन असू दे. लेखकाची भाषा पिळदार अन् खास बनावटीची असते. माकडं, हरीणं, सांबरं, म्हशी, बैल, पक्षी किंवा त्यांचे वेगवेगळे आवाज यांचं एवढं विलक्षण वर्णन केलं गेलंय की, ही सगळी रेखाचित्रे जिवंत वाटतात. कादंबरीची भाषा एवढी वैशिष्ट्यपूर्ण व वेगळी आहे की, दुसऱ्या भाषेत अनुवाद करताना, अनुवादकाला बरंच कठीण जाईल. कारण, या त्वचेचं प्रत्यारोपण करणं तसं कठीणच नव्हे, तर अशक्य वाटतं.

विश्वास पाटील यांच्याकडे ग्रामीण शब्दांचं अफाट भांडार आहे अन् ग्रामीण लोक ज्या म्हणींचा, शब्दांचा उपयोग वारंवार आपल्या दैनंदिन जीवनात करतात, त्याबद्दलचं चांगलं ज्ञान लेखकाला आहे. त्यामुळेच मग शब्द, भाषाशैली व भाषेचे वेगवेगळे प्रयोग करून लेखक वाचकाला त्या त्या व्यक्तिचित्रांच्या मानसिक स्तरावर, त्यांच्या वागण्या-बोलण्यातून फिरवून आणतो. ग्रामीण जीवनाचा हा थाट किंवा ठसका मराठीत फक्त आनंद यादव यांच्याकडे तर हिंदीत प्रेमचंद अन् रेणु यांच्याकडेच आहे, हे सांगायला मला अजिबात संकोच वाटत नाही. काही काही ठिकाणी तर ग्रामीण म्हणींचा उपयोग करताना विश्वास पाटील कांकणभर सरसच दिसतात. त्यांच्या भाषेची किंवा शैलीची उदाहरणे द्यायची म्हटलं तर जवळजवळ निम्मं पुस्तक उद्धृत करावं लागेल.

कठोर वास्तवाला मोठ्या नेटाने तोंड देणारी अन् कुठंही तडजोड न करणारी विश्वास पाटील यांची ही कादंबरी भारतीय साहित्यात मानाचं स्थान मिळवेल यात शंका नाही. ग्रामीण जीवनाची ही शोकपूर्ण महागाथा, सशक्त मानवी संबंधांमुळे स्थळ-काळाची सीमा पार करून वैश्विकतेला स्पर्श करते. लेखकाला दलित, पीडित, शोषित अन् असहाय्य लोकांबद्दल सहानुभूती आहे. जीवनासंबंधीची त्यांची ही रचना त्यामुळेच त्या दृष्टिकोनातून केली गेलीय. हा अनुभवच असा आहे की, जिथं एखाद्याची बाजू न घेणं, अलिप्त किंवा निष्पक्ष राहणं, यांसारख्या गोष्टींना बाजूला ठेवावं लागतं. परंतु मानवीय दृष्टिकोनातून विचार करून देखील विश्वास पाटील यांनी आपल्या प्रतिभेच्या परिसस्पर्शानं भ्रष्टाचाराच्या कॅन्सरला, उपभोगवादाच्या जाळ्यात अडकून पडलेल्या स्वार्थी लोकांच्या अमानवी चेहऱ्याला वस्तुन्मुखी दृष्टिकोनातून चित्रित केलंय. ही रचना मनोवैज्ञानिक दृष्टीतून कामप्रवृत्तीचं अतिशयोक्तीपूर्ण चित्र (जे भोगवादाच्या दृष्टिकोनाला पुष्ट करतं) दाखवीत नाही, किंवा एकटेपणाच्या कपोलकल्पित कथांना जन्म देत नाही. परंतु यात जमीन, नातेवाईक, आपले लोक, आपला समाज, आपली जीवनपद्धती अन् अस्मितेपासून मुळापासून उखडल्या गेलेल्या निरपराध लोकांच्या अंतरात्म्याचं करुण क्रंदन आहे. ते लेखकाने अतिशय प्रभावशाली पद्धतीने संपूर्ण सुशिक्षित समाजापर्यंत पोहचवलंय अन् त्यांना त्यांच्या अपराधबोधाची तीव्र जाणीव करून दिलीय. खऱ्या अर्थाने लोकांच्या जीवनाशी, मनाशी लेखकाची जुळलेली नाळ ही लेखकाच्या साहित्याची किंवा साहित्यिक जाणिवेची मूळ प्रेरणा आहे. अन् त्यामुळेच आज सुशिक्षित साहित्यिकाला वेगळं पाडणारी शिक्षणपद्धती व मूळ जीवन, विचार, जीवनाचा दृष्टिकोन, या सर्वच गोष्टींचा नव्यानं व मुळापासून विचार व्हायला हवा इकडेही पाटील ह्यांनी लक्ष वेधलं आहे. कादंबरी वाचली अन् विसरून गेलो किंवा कादंबरी वाचून संपली, इथपर्यंतच ही गोष्ट संपत नाही, तर ही कादंबरी वाचकांच्या संवेदना अन् विचारांच्या सागरात तरंग निर्माण करते, जे दूरगामी असतात. साहित्यिक महत्तेचा हादेखील एक महत्त्वाचा निकष आहे.







ताम्रपट : श्रेयसाचा शोध

पंडित टापरे

रंगनाथ पठारे यांची *ताम्रपट* ही १९४२ ते १९७९ अशा विसाव्या शतकातील महत्त्वाच्या कालखंडाचा वेध घेणारी वृहद्कादंबरी आहे. उणीपुरी ८५१ पृष्ठे व्यापणारा या कादंबरीचा पट स्वातंत्र्यप्राप्तीच्या क्षणाचे रोमहर्षक दर्शन जसे घडवतो, तसे स्वातंत्र्योत्तर कालखंडातील महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवानाचा आलेखही अधोरेखित करतो.

हा सगळा पट विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात जगणाऱ्याच्या भावविश्वाचा अविभाज्य भाग आहे. १९४२, १९५७, १९६२, १९७५ व १९७९ असे त्याचे पाच कालखंड लेखकाने कल्पिले आहेत. स्वातंत्र्यप्राप्तीसाठी लढणाऱ्या क्रांतिकारकांच्या एका गटाचे नाना सिरूर हे प्रमुख. तुकाराम भोईटे, पांडुरंग तिकोने, गोविंदभाई तामसरे, गुलबा नाईक हे त्यांचे साथीदार. नारायण सोनवणे, राधाकिसन, आवडाबाई हे आणखी साथीदार. स्वातंत्र्यप्राप्ती या एका उच्च ध्येयप्राप्तीसाठी हे सारे वेडे झालेले. प्रसंगी गोळ्या झेललेल्या. स्वातंत्र्य मिळाल्यावर कोणी वकील, कोणी शिक्षक, कोणी शेतकरी, कोणी विडी कामगारांचा पुढारी होतो.

स्वातंत्र्याच्या उदयावरोवर लोकशाहीचा मंत्र जपला जातो. मतांची शक्ती व जातीची शक्ती यांची नव्याने जाणीव होते. शेतकऱ्यांतून अभिजनसदृशवर्ग उदयाला येतो आणि त्यांचा एक नवा सत्ताप्रवाह तयार होतो. तुकाराम भोईटे, दौलतराव शिंदे, पांडुरंग तिकोने ही मंडळी सत्तेच्या प्रवाहाचा अंगीकार करतात. त्या प्रवाहात वापूसाहेब देशमुख, काशीनाथ ढोरमले अशी आणखी मंडळी येतात. तर नाना सिरूर व त्यांच्या सहकाऱ्यांचा जो प्रवाह असतो तो सेवाप्रवाह म्हणून ओळखला जातो. त्यांनाही साथीदार मिळतात.

उपर्युक्त पाच कालखंडांत अनेक महत्त्वाच्या घटना घडलेल्या आहेत. संयुक्त महाराष्ट्राची चळवळ, बिडी कामगारांची, तसेच धरणाने विस्थापित झालेल्यांची चळवळ, साखर कारखान्यांची उभारणी, दलितांच्या जमिनी परत मिळाव्यात म्हणून चळवळ, निवडणुका, तालुक्याच्या ठिकाणी स्थापन होणारे कॉलेज, हिंदु-मुस्लिम दंगा, आणीबाणी या त्यांपैकी काही प्रमुख घटना. या दोन प्रवाहांतील पात्रे या घटनांना कशी सामोरी जातात, त्यांचे वैयक्तिक व सामाजिक आयुष्य कसा आकार घेते याचे मनोवेधी दर्शन या कादंबरीत घडते.

विवेचनाच्या सोयीसाठी यातील सत्ताप्रवाहाचा प्रथम विचार करण्याचे योजिले आहे. महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनात ग्रामजीवन महत्त्वाचे. शेतकरीवर्गातून – त्यातील मुख्य म्हणजे मराठा व इतर तत्सम जातींतून – जो अभिजनसदृशवर्ग उदयाला आला, त्याच्या सांस्कृतिक अधःपतनाचा सखोल मागोवा लेखकाने घेतलेला आहे. स्वातंत्र्योत्तर काळात 'राजकारण' या संकल्पनेला जे व्याज-समाजकेंद्री, मूलतः व्यक्तिकेंद्री, संकुचित, वरवरचे, पोशाखी, सभामंचावरील बेगडी झगमगाटाचे असे अर्थ लाभले, त्याच्या विस्तरणाचे अनेक नमुने या प्रवाहात पाहावयास मिळतात. तुकाराम भोईटे, बापूसाहेब देशमुख इत्यादी पात्रे या प्रकारची आहेत. अफाट अशा ग्रामशक्तीला आपल्या स्वार्थासाठी राबवणारी ही मंडळी जे हिशेबाचे, बेरजेचे राजकारण करतात ते 'स्व'ची लक्ष्ममणरेषा ओलांडत नाही.

धर्म, अर्थ, काम आणि मोक्ष या पुरुषार्थांच्या प्राप्तीसाठी मानवाने निष्ठेने व्यतीत केलेले जीवन, त्याने लावलेली बाजी, त्याची जिगर, त्याचे श्रम, चातुर्याने आपले अंतःकरण शृंगारण्याची रीत या सर्वांपासून हा सत्ताप्रवाह कित्येक योजने दूर आहे. बापूसाहेबांची पत्नी इंदिराराजे ह्यांचा 'खानदानी'पणा हा शुद्ध व्यवहार आणि तोही खालच्या पातळीवरचा व्यवहार आहे. बुवासाहेब जाधवांना सर्किट हाऊसवर त्यांनी ज्या प्रसंगाला तोंड द्यायला लावले ते पाहता या 'खानदानीपणा'ची प्रत कळते आणि त्यामुळेच की काय, बापूसाहेब देशमुखांच्या फाइलमधील – कॅसेटमधील – प्रसंग इंदिराराजेंच्या विशेष जिव्हारी लागत नाही. या प्रवाहातील पात्रे सत्ता या एका देवतेच्या भजनी लागलेली आहेत. त्यामुळे आपल्या मनाचा विकास, नीतिमूल्यांचा अंगीकार, त्या संदर्भातील आत्मपरीक्षण या सगळ्यांशी त्यांना काही घेणे-देणे नाही. पांडुरंग तिकोने शिक्षकाची नोकरी सोडून उद्योगपती होतात. एखाद्या दुसऱ्या प्रसंगी नाना सिरूरांच्या मार्गापासून आपण वेगळे झालो हे घाईघाईने सांगतात. यांच्यातील बापूसाहेब, काशीनाथ ढोरमले या मंडळींना इंग्रजी माध्यमातील शिक्षणाचा तसेच अर्थमूल्यांचा ध्यास लागलेला आहे. यश-अपयश, मान-अपमान, सुख-दुःख

अनुक्रमणिका





यांकडे ती कोरड्या, व्यवहारी दृष्टीने पाहत असल्यामुळे ही पात्रे व्याकूळ होत नाहीत. त्यांच्या मनापुढे प्रश्नच पडत नाहीत.

नाही म्हणायला तुकाराम भोईटे पाटलांना 'समाधान' कशात, हे शोधावेसे वाटले; तेदेखील अपंग नातू जन्माला आला म्हणून. त्यांचा 'ताम्रपट' बंगला काय, त्यातील महात्मा गांधींचा फोटो काढून लावलेला ताम्रपट काय हे सर्व हादरून जाते ते अपंग नातवाच्या जन्माने. मनाने १४ व्या-१५ व्या शतकांत जगणारी ही मंडळी मुलगा-मुलगी समान हा विसाव्या शतकातील नवविचार काही समजून घेत नाहीत. प्राचार्यांच्या विविध प्रकल्पांना मोठी देणगी देऊन ते आपले समाधान मिळवू पाहतात.

'ताम्रपट'चा बराच भाग या प्रवाहाच्या चित्रणाने व्यापलेला आहे. सहकारी चळवळ, साखर कारखाना, सभापतिपद, जिल्हा-परिषदेचे अध्यक्षपद, आमदारकी, खासदारकी या सगळ्या, खेड्यांतील बदलत्या जीवनाच्या संदर्भात सत्तेच्या पायऱ्या आहेत. त्यांची एक उतरंड आहे. पण त्यांत करुणेची झिरप थिअरी नाही. खालच्या स्तरापर्यंत विकासाची फळे काही जात नाहीत. एकमेकांवर कुरघोडी करणे, तथाकथित राजकारणात मश्गूल राहणे, त्या कैफात झिंगणे एवढेच येथे उरते.

या प्रवाहासमोर येतात ते समूह. मतांचा गठ्ठा वाहणारे. व्यक्ती काही समोर येत नाही. येतात ते समारंभ. मग तो बुवासाहेब जाधवांच्या सत्काराचा असो वा ऊसतोडणी कामगाराच्या मुलांच्या बालवाडी उद्घाटनाचा असो. देऊळ उभारणे, विवाहसमारंभ थाटात साजरा करणे, कुटुंबनियोजनाचे शिबिर आयोजित करणे – यांसारख्या कार्यक्रमांतून येतात ते भोजनावर ताव मारण्यास उत्सुक असणारे खेडूत वा उत्कृष्ट भोजनाचा आनंद व कुटुंबनियोजन शस्त्रक्रियेत आपले पौरुष 'गमावणार' काय ही भीती या द्वंद्वात अडकलेली माणसे. त्यांच्या प्रतिक्रिया, त्यांचे अज्ञान यांमुळे विकासाच्या मर्यादा मात्र उघड्या पडतात.

खासदार भोईट्यांनी जमीन नावारूपास आणणे, प्रा. वैराट व इतरांनी सत्याग्रह करणे, दलित शेतकऱ्याने माघार घेणे यांतून जी व्यवस्था (एस्टॅब्लिशमेंट) सामोरी येते, ती 'आहे रे'चीच बाजू बळकट करणारी असते. भोईट्यांनी परत ती जमीन दान करणे हेही 'खोटे'च ठरते. त्यांना खरे समाधान मिळवून देणारे ठरत नाही. खुपटे यांना ते 'ताम्रपट' देऊ शकत नाहीत.

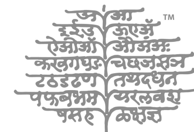
बापूसाहेब, भोईटे पाटील यांच्या तुलनेने काशीनाथ ढोरमले, भुजाडीमामा, अहिलाजी भोसले, श्रीपतराव ढमाले, भुजंगराव कदम, शंकरनाना दरंदले व इतर पात्रे यांचे जीवन खूपच सरपटणारे आहे. काशीनाथ हा या अभिजनसदृशवर्गाचा प्रतिनिधी. तो विधिज्ञ. पण त्याचे आचरण सरंजामशाहीचा आविष्कार करणारे. खासदार भोईट्यांचे जावई काय वा एम.बी.बी.एस. झालेला डॉ. पाचपुते काय, याच आदर्शांना अनुसरणारे. बापूसाहेब-काशीनाथ यांच्या मुलांची लग्ने, त्यांना आलेले तडजोडीचे स्वरूप हे सारे खूप बोलके आहे. या प्रवाहातील पात्रे 'कृतक' समाधान शोधीत राहतात. भुजाडीमामांनी स्वतःच प्रयत्नपूर्वक मिळविलेले स्वातंत्र्यसैनिकाचे प्रमाणपत्र, त्यांचे मानधन, त्यांचे चोपडे हे सगळे फार केविलवाणे वाटते. इतरही पात्रे सत्तेच्या पदाच्या वर्तुळाबाहेर विचार करीत नाहीत.

या प्रवाहातील पात्रांचा जीवनक्रम सांस्कृतिक दुष्काळ अधोरेखित करतो. या पात्रांची स्वकेंद्रितता एवढी वरवरची व अन्याय्य पायावर उभी राहिलेली आहे की, ही पात्रे इतरांच्या जीवनात प्रकाश आणणे सोडा, स्वतःही अंधाराच्या दलदलीतून बाहेर पडत नाहीत.

लोकप्रतिनिधींनी मंडित झालेली शासनयंत्रणा, वृत्तपत्रसृष्टी, न्यायव्यवस्था या स्तंभावर आरूढ झालेले हे शेतकरीवर्गातून आलेले अभिजनसदृशवर्गातील नेतृत्व आहे. मूलतः सरंजामवादी मनोवृत्ती जोपासणारे, आधुनिकतेच्या विकासाचा कृतक मंत्र जपणारे, तळागाळात वावरणाऱ्या व्यक्तींना अधिक खोलवर डांबून टाकणारे, त्यांची कोंडी करणारे हे नेतृत्व आहे. त्यांची सुखेही तोकडी आणि दुःखेही. एखाद्या भोईटे-पाटिलांसारख्याला 'हे काही खरे नाही' याची जाणीव होते.

हा प्रवाह जोरकस आहे. झळाळणारा आहे. समाजमनावर त्याचा एक दबाव आहे. पण या प्रवाहासोबतच सेवाभावाचा एक प्रवाह आहे. तो प्रामुख्याने नाना सिरूर या व्यक्तिरेखेच्या विकसनातून दृग्गोचर झाला आहे व नानांचे जे अनुयायी आहेत त्यांच्या विचार-वर्तनातून अधोरेखित झाला आहे.

नानांच्या मातोश्री सुशीलाबाई. त्यांच्या मते त्यांचा 'नानू-आजा'च त्यांच्या पोटी आलेला. भास्करराव सिरूर वकिलांचा वाडा सतत चैतन्यपूर्ण ठेवला तो नाना व त्यांच्या सवंगड्यांच्या खलबतखान्यातील बैठकांनी. १९४२ च्या चळवळीत नानांनी क्रांतिकार्यात प्रत्यक्ष भाग घेतला. सारे रोमहर्षक होते. एकदिलाचे सवंगडी होते. पण ही सगळी मंडळी स्वातंत्र्य मिळाल्यानंतर आपापल्या प्रापंचिक उद्योगाला लागली. नाना, गोविंदभाई, राधाकिसन, गुलवा नाईक, आवडाबाई अशी काही मंडळी आपला योगक्षेम चालवीत समाजसुधारणेसाठी प्रयत्नशील राहतात. या व्यक्तींचे जीवन समाजकेंद्री आहे. त्यांचे अग्रक्रम हे सत्ताप्रवाहातील व्यक्तींपेक्षा नेमके उलटे होतात. गोविंदभाई विडी कामगारांची चळवळ चालवतात. त्यांच्या पत्नीचा मृत्यू, गोविंदभाईचे आजारपण या साऱ्या दुःखांतून त्यांच्या मुली बाहेर पडतात. जिद्दीने प्रपंच





चालवतात. एका मुलीचे छोटे बाळ घरात येते व घरातील आनंद हा शतगुणित होतो. तिकोनेकाकांनी विवेकबुद्धीची टोचणी कमी व्हावी म्हणून आणलेल्या किंमती साड्यांची त्या आनंदापुढे मातब्बरी टिकत नाही.

राधाकिसन व आवडाबाई आपले सुखदुःख बोलके करतात. नानांचा ध्येयवाद मागे पडतो आहे याविषयी खंत व्यक्त करतात. अनिवार शारीरओढ आवरतात. समाजाच्या-आपल्या मनाच्या नजरेतील इज्जत महत्त्वाची मानतात आणि परत खळाळते हास्य पेरत चहापानाचा आनंद लुटतात. या पात्रांनी सुखवादाला नम्रपणे नकार देणे व बापूसाहेब, भोईटे-पाटलांनी सुखवादाच्या काठावरून परत येणे या दोहोंमध्ये खूप फरक आहे. नैतिक मूल्यांचा मनापासून स्वीकार व मानसिक पातळीवर सुखवादाचा आस्वाद घेत शारीरिक पातळीवर व्यवहाराचे भान ठेवून दिलेला नकार व त्यातून आविष्कृत झालेले कृतक नैतिक मूल्य असा तो फरक आहे.

गुलबा नाईक काय, राधाकिसन काय सतत कृतिप्रवण आहेत. म्हातारपणी ते आणीबाणीला विरोध करतात. तुरुंगात जातात. नाईक पक्षाघाताच्या विकाराने विद्ध झालेल्या गोविंदभाईंची मनापासून, अबोलपणे सेवा करतात.

अकबरभाई, निस्सार मोमीन, सीताराम बैराट, पाचपुते इत्यादी मंडळी नानांचे पुढच्या काळातील अनुयायी आहेत. ही माणसे मनाने निर्मळ आहेत. गरिबांचे कल्याण व्हावे ही त्यांची इच्छा आहे. अकबरभाई विस्थापिताच्या लढ्याला साहाय्य करतात. नानांच्या नजरेने विकासकामाकडे पाहतात. बैराट, पाचपुते ही मंडळी नानांचाच ध्येयवाद वेगवेगळ्या मार्गांनी पुढे नेत असतात.

या प्रवाहाचा मूळ स्रोत म्हणजे नाना. या सुमारे चाळीस वर्षांच्या कालखंडात नानांना अनेक प्रश्नांना सामोरे जावे लागले. लौकिक अर्थाने अनेक ठिकाणी त्यांचा पराभव झाला. संयुक्त महाराष्ट्र चळवळ असो वा साने गुरुजी सभागृहातील जनता पक्षाची सभा असो, त्या त्या ठिकाणी क्षणकाल त्यांना पराभव पत्करावा लागला. पण त्यांच्या मनातील मानवतेचा भाव अधिकच कणखर झाला. जीवनाच्या प्रत्येक लढाईकडे ते तटस्थपणे, व्यापकपणे पाहात होते. म्हणून तर बापूसाहेब देशमुख निवडून आल्यावर पेढे घेऊन अभिनंदन करण्यास नाना गेले.

दलित, विस्थापित यांच्यावरील अन्यायावेळी ते पेटून उठले. आणीबाणीच्या काळात तुरुंगात गेलेल्या संघ-जनसंघाच्या कार्यकर्त्यांच्या कुटुंबीयांना त्यांनी मदत पुरवली. साने गुरुजींचा सहवास, कुसुमाग्रजांच्या राष्ट्रीय कवितेने मनावर केलेला संस्कार, क्रांतिकारकाच्या भूमिकेत काम करताना सामान्य नागरिकांनी केलेले सहकार्य, त्यांनी दाखवलेल्या प्रेमाची प्रेरणा, गांधींच्या सत्य, अहिंसा, करुणा, सत्याग्रह या चतुःसूत्रीवरील दृढ विश्वास यांतून त्यांचा ध्येयवाद साकार झाला होता. ते सतत कार्यप्रवण होते. गरीब विद्यार्थ्यांना मदत करताना कोणी आपणाला फसवले यापेक्षा काही गरजूंना तरी फायदा होतो ना, हा नानांचा विचार महत्त्वाचा. म्हणून तर सत्ताप्रवाहातील बापूसाहेब इत्यादी व्यक्तींपेक्षा नाना वेगळ्या पातळीवरून विचार करतात.

नानांची राजकारणनिवृत्ती, पद्मश्री व स्वातंत्र्यसैनिकांच्या विविध मानसन्मानांना त्यांनी दिलेला नकार, निस्सार-लीला विवाहाच्या आयोजनात त्यांनी दाखवलेले योजनाचातुर्य, जयप्रकाशला स्वातंत्र्यसैनिक सवलतीचा लाभ देण्यासाठी दिलेला ठाम नकार, प्राचार्य चिटणीस, बैराट इत्यादींच्या कार्याचे त्यांनी केलेले कौतुक, अकबरभाईविषयीचा अकृत्रिम स्नेहभाव, मुस्लिम मोहल्ल्यातून धाडसाने एस. आर. पी. ची केलेली सुटका या घटनांतून नानांच्या स्वभावातील मानवतेचेच दर्शन घडते.

या सेवाप्रवाहात समूहाऐवजी आपणाला भेटतात ती माणसे. बैराट, पाचपुते हे नानांचे 'विद्यार्थी' प्राध्यापक होतात. जयप्रकाश, अरुणा, लीला यांच्या स्वभावालाही पैलू पडतात. ही सगळी पात्रे समाजकेंद्री आहेत. 'स्व'चा ती जरूर विचार करतात. पण समाज, त्यातील अन्याय, अन्याय सोसणारी माणसे, त्यांच्या व्यथा-वेदना यांना त्यांच्या आयुष्यात अग्रक्रम असतो. म्हणून ही पात्रे जातिधर्मापलीकडे विचार करतात. एक सुसंस्कृत, विकसनशील अशी माणुसकीची, करुणेची वृत्ती त्यांच्यातून स्पष्ट होते.

नाना काही सतत कृतीच्या पातळीवर जगत नाहीत. त्यांच्या आचार-विचाराला चिंतनाची जोड आहे. क्रांतिकारकाच्या गटात वावरताना तुकाराम, गोविंदभाई, नाईक जखमी होतात. पकडले जातात – त्या वेळी सरव्हायव्हल ऑफ दि फिटेस्टचा नियम (पृ. ११६), विस्थापितांसाठी केलेले उपोषण – मनाच्या टवटवीतपणाचा नानांना आलेला अनुभव (पृ. ३३०), दरिद्रीनारायणाच्या खोपटातील विवस्त्र मातेचे दर्शन – स्वराज्य व दरिद्रीनारायण यांच्या संबंधाबाबतचा प्रश्न (पृ. ४३५), जयप्रकाशच्या डोळ्यांतील अश्रू व गोविंदभाईंना झिजून झिजून आलेले मरण – प्राथमिक गरजांसंबंधीचे चित्रण (पृ. ४९९), नारायणाचे पत्र – परदेशातील भारतीयांच्या दुय्यम नागरिकत्वासंबंधीचे विचार (पृ. ६९९), नानांची बिघडलेली मनःस्थिती – कर्मशून्यतेचा अनुभव (पृ. ७७०), सुनेत्रा-नाना चर्चा – संस्कृती संदर्भातील चिंतन (पृ. ८०४) – करुणेच्या उजेडाचा साक्षात्कार (पृ. ८४८-८५१) – ही चिंतनाची चढती कमान नानांच्या विकसित होणाऱ्या प्रगमनशील, प्रगल्भ मनाचे दर्शन घडवते. पहिल्या चिंतनातील सरव्हायव्हल ऑफ द फिटेस्ट व शेवटच्या चिंतनातील कोंबडीच्या दुबळ्या

पिलाला घारीने पकडणे असे वर्तुळ पूर्ण होते व दुबळ्या हरिणाची शिकार करणाऱ्या वाघिणीच्या डोळ्यांतील करुणेच्या उल्लेखाने ते वर्तुळ विस्तारते. हे चिंतन बऱ्याचदा नदीच्या साक्षीने प्रकट होते. नदी ही जीवनदायी असते. संस्कृतीच्या स्वागतास, तिला न्हाऊमाखू घालण्यास सज्ज असते. ऐलतट-पैलतटाच्या परिभाषेने ती पार्थिव-अपार्थिवाचेही संसूचन करते.

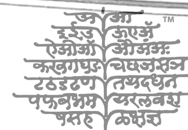
या कादंबरीत श्रेयस-प्रेयस, सेवा-सत्ता, करुणा-अभिलाषा या द्वंद्वाचे चित्रण येते. मानव्याचे प्रेम लेवूनच करुणा अवतरते. प्रेयस-सत्ता, अभिलाषा यांचे चित्रण विस्ताराने येते. नवअभिजन-वर्गाच्या सांस्कृतिक घसरणीचा, अधःपतनाचाच हा कालखंड आहे, हे यावरून जाणवते.

साखर कारखान्याचे संचालकपद सोडताना नानांनी चेअरमन भोईटे पाटलांना लिहिलेले पत्र महत्त्वाचे आहे. त्या पत्रात शेगडीचे प्रतीक पृ. ३०८ वर येते. नवअभिजनवर्गाने सर्वांच्या विकासाचा विचार करावयास हवा हा भाव त्यातून प्रकट होतो. सर्वांच्या कल्याणाची काळजी वाहायची असेल, तर सर्वांविषयी शेगडीची-मायेची ऊब हवी. पण तसे घडत नाही. साखर कारखाना काय, आय.आय.टी. काय अथवा इंग्लिश मिडिअम स्कूल काय हे सर्व समाजाला उपयोगी पडत नाही हेच खरे.

कायमस्वरूपी वस्तू असा ताम्रपटाचा एक अर्थ कोशात दिलेला आहे. हा करुणेचा ताम्रपट चिरंतन टिकणारा आहे. व्यक्तीचे जीवन समष्टीच्या जीवनात खऱ्या अर्थाने समर्पित करून व्यक्तिसमष्टी जीवन चिरंतन मूल्यांनी उजळून लावणारा ताम्रपट आहे. सत्ता, न्यायव्यवस्था इत्यादी माध्यमांतून या करुणेच्या ताम्रपटाचा उजेड सर्वदूर पसरावा. गांधीजींच्या जीवनातून साकारणारी ही करुणा आहे. सानेगुरुजींना अभिप्रेत असणारा बलसागर भारत आपण पत्नीसह पाहावा ही नानांना त्यांच्या आयुष्याच्या संध्याकाळी वाटणारी ओढही या करुणेच्या प्रकाशाशी नाते सांगणारी आहे. श्री. भालचंद्र नेमाडे यांच्या 'मेलडी'तील ओळी, कादंबरीची अर्पणपत्रिका व कादंबरीचा उपर्युक्त शेवट या तिन्ही गोष्टी एकत्र पाहिल्या की करुणेचा ताम्रपट अधिकच अर्थपूर्ण वाटतो.

ही कादंबरी विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक जीवनाचा एक पट आपणापुढे कलात्मकतेने उलगडते आणि हा पट एखाद्या शोभादर्शकाप्रमाणे उलगडत असताना सातत्याने ती रसिकांना चिंतनाच्या पातळीवर घेऊन जाते, त्याला अंतर्मुख करते हे तिचे श्रेय महत्त्वाचे मानावे लागेल.







ताम्रपट

तु.शं. कुळकर्णी

दिवे गेलेले दिवस (१९८२) ते *दुःखाचे श्वापद* (१९९५) हा रंगनाथ पठारे यांचा कादंबरीप्रवास मराठी साहित्यात लक्षणीय व मोलाची भर टाकणारा असा एक आश्वासक प्रवास मानावा लागेल. *रथ* (१९८४), *चक्रव्यूह* (१९८९), *हारण* (१९९०), *टोकदार सावलीचे वर्तमान* (१९९१), *ताम्रपट* (१९९४) अशी सात कादंबऱ्यांची व दोन कथासंग्रहांची निर्मिती त्यांच्या हातून झालेली आहे. आशय आणि अभिव्यक्तीची विविधता त्यांचं साहित्य वाचताना प्रत्ययाला येतेच; परंतु कादंबरी असो अथवा लघुकथा, रंगनाथ पठारे गांभीर्यपूर्वक काही प्रयोग करत आहेत, याचीही नोंद घेणे क्रमप्राप्त ठरते. संत तुकारामांच्या जीवनावरील 'वैकुंठीची माती' सारखी आव्हानात्मक कथा (*स्पष्टवक्तेपणाचे प्रयोग*) रंगनाथ पठारेच लिहू शकतात. तुकारामांच्या महानतेला धक्का न लागू देता त्यांचं सर्वसामान्य माणसाच्या पातळीवरील कौटुंबिक जीवन आणि त्यांना संसारात बांधून ठेवणारी त्यांची पत्नी जिजाबाई, यांचं चित्रण पठारे अतिशय समजूतदारपणे करतात. संतत्व आणि सामान्यत्व यांचा ताण-तणाव त्यांनी मोठ्या सामर्थ्याने चित्रित केला आहे.

रंगनाथ पठारे यांच्या सात कादंबऱ्यांत विषयांची विविधता व नावीन्य तर आहेच; परंतु शैलीविषयकही काही प्रयोग त्यांनी केले आहेत. त्यांच्या या वेगळ्या शैलीच्या अंगोपांगांचा साकल्याने विचार *तिरकसपणातील सरळता* या राजन गवस संपादित पुस्तकात समाविष्ट आहे.

ताम्रपट या कादंबरीतून रंगनाथ पठारे यांनी एका तालुक्याच्या गावातील नाना सिरूर यांच्या स्वातंत्र्यपूर्व काळातील देशसेवेचा, स्वातंत्र्यचळवळीतील त्यांच्या सहभागाचा आढावा घेत असतानाच एकूण महाराष्ट्राच्या राजकीय, सामाजिक, शैक्षणिक घडामोडींचा १९४२ ते १९७९ असा चार दशकांचा एक कालपट चित्रित केलेला आहे. आठशे पन्नास पृष्ठांच्या या बृहद् कादंबरीत महाराष्ट्राचा चाळीस वर्षांचा राजकीय, सामाजिक इतिहास निर्जिवपणे नोंदविण्याचा प्रयास नाही. एका तालुक्याच्या गावातील नाना सिरूर यांच्या कुटुंबचित्रणापासून सुरू होणारी ही कथा, तालुक्याच्या भोवतालचा ग्रामीण परिसर व पुण्या-मुंबईसारख्या सर्व चळवळींच्या उगमस्थलापर्यंत अनेक गोष्टींना आपल्या कवेत घेते. ॲरिस्टॉटलच्या 'युनिटीज'च्या संकल्पनेला दुर्लक्षून या कथेचा प्रवास निर्वेधपणे होतो. काही परीक्षण-लेखकांनी *ताम्रपट*ला विस्कळीत रचनेची कादंबरी असं संबोधिलेलं असलं तरी, ते तेवढंसं खरं नाही. बहुकेंद्रितता हे या कादंबरीचं वैशिष्ट्य आहे, ही खूणगाठ मनाशी बांधूनच या कादंबरीचा विचार करणे आवश्यक आहे. ही बहुकेंद्रितता व्यक्तींची आहे, स्थलांची आहे, राजकारणातील प्रवाहांचीही आहे. ही सर्व व्यवधानं सांभाळून रंगनाथ पठारे यांनी चाळीस वर्षांच्या कालखंडातील सर्व चळवळींचं प्रातिनिधिक चित्रण अतिशय समर्थपणे केलेले आहे. अहमदनगर जिल्ह्यातील तालुक्याचं एक गाव व त्याच्या भोवतालच्या ग्रामीण जीवनाचं तपशीलवार चित्रण करताना, तिथल्या विविध चळवळींनी प्रभावित झालेली कुटुंबं, व्यक्ती, स्त्री-पुरुष, यांचं प्रत्ययकारी दर्शन त्यांनी घडवलेले आहे. या कादंबरीत चार दशकांचा कालखंड आलेला असला तरी, कादंबरीचे विभाग सलग दशकांच्या पद्धतीने केलेले नाहीत. पहिल्या भागात १९४२ ते १९५६ असा सुमारे पंधरा वर्षांचा कालखंड आहे. दुसरा भाग १९५७ ते १९६२ असा पाच वर्षांचा आहे, तिसरा भाग १९६२ ते १९६८ सहा वर्षांचा, तर चौथा भाग १९६८ ते १९७५ असा सात वर्षांचा आहे. पाचव्या भागात १९७५ ते १९७९ चार वर्षांचा कालखंड असून शेवटचा सहावा भाग १९७९ या एकच वर्षाचा आहे. या चाळीस वर्षांच्या कालखंडात महाराष्ट्रात व एकूणच देशात ब्रिटिश राजवटीच्या विरोधात महात्मा गांधींनी उभी केलेली स्वातंत्र्य चळवळ, १९४२ चं 'चले जाव' वा 'भारत छोडो' हे आंदोलन, सामान्य माणसाच्या मनात रुजलेली देशप्रेमाची भावना ह्या सर्व गोष्टींचे इथे चित्रण केलेलं आहे. १९४७ साली भारताला मिळालेलं स्वातंत्र्य, भारताची झालेली फाळणी, १९५२ च्या पहिल्या सार्वत्रिक निवडणुका, भारतानं स्वीकारलेली प्रजासत्ताक राज्यपद्धती, १९५६ ची भाषावार प्रांतरचना, त्यातून निर्माण झालेली मुंबईसह संयुक्त महाराष्ट्राची चळवळ, श्री. यशवंतराव चव्हाणांनी पुरस्कारिलेला पंचायत राज्य व सत्तेच्या विकेंद्रीकरणाचा प्रयोग, सहकाराची चळवळ व त्यातून उदयाला आलेले ग्रामीण नेतृत्व, बहुजन समाजापर्यंत झालेला शिक्षणाचा प्रसार, म. फुले, शाहू महाराज व डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांच्या सामाजिक प्रबोधनातून दलित

अनुक्रमणिका

समाजापर्यंत पोचलेला शिक्षणाचा प्रवाह व त्याच्या ठिकाणी निर्माण झालेली सामाजिक, राजकीय जागृती, स्वातंत्र्यामुळे लोकांच्या वाढलेल्या आशा-आकांक्षा, १९७० च्या दशकात निर्माण झालेली अस्वस्थता, १९६२ चं भारत-चीन युद्ध, पाकिस्तानचं विभाजन, १९७४-७५ ची केंद्र सरकारनं भारतभर लादलेली आणीवाणी, जयप्रकाश नारायण, मोरारजी देसाई, राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघाच्या पुढाऱ्यांची व कार्यकर्त्यांची झालेली धरपकड व तुरुंगवास, मूलभूत स्वातंत्र्यावर आणीवाणीमुळे आलेली बंधने व त्यामुळे झालेला लोकशाहीचा संकोच यांसारख्या ठळक राजकीय घटना या चार दशकांत घडून गेल्या आहेत.

नजीकच्या वर्तमानकाळातील राजकीय, सामाजिक घटनांचं ऐतिहासिक पातळीवर चित्रण करणं, ही एक आव्हानात्मक परिस्थिती असते. राजकारणाशी निगडित असलेल्या वास्तव व्यक्तींच्या चित्रणात लेखकाला फारच मर्यादित स्वातंत्र्य असतं. प्रचलित जीवनातून व प्रसार माध्यमातून त्यांचं होणारं दर्शन जसंच्या तसं स्वीकारणं लेखकाला अनिवार्य असतं. त्यांच्या कृती-उक्तींवर कादंबरीसारख्या ललित लेखनाद्वारे भाष्य करणं ही गोष्ट तशी कठीणच असते. *ताम्रपट* मध्ये रंगनाथ पठारे यांनी हे शिवधनुष्य पुष्कळच यशस्वी रीतीनं पेललेलं आहे, याची जाणीव होते.

ताम्रपट मधील व्यक्तिचित्रणांचा व समूहचित्रणांचा विचार करण्यापूर्वी, ही कादंबरी नेमकी कोणत्या स्वरूपाची आहे, हे समजून घेणे आवश्यक आहे. मराठी कादंबरीवाङ्मयात हरी नारायण आपट्यांपासून ते अलिकडील रणजीत देसाई, ना.सं. इनामदारांपर्यंतच्या लेखकांनी ऐतिहासिक कादंबरीचं दालन समृद्ध केलं आहे. ऐतिहासिक कादंबरीत इतिहास आणि कल्पित यांच्या उचित मिश्रणातून लेखक त्याला भावलेला ऐतिहासिक कालखंड व ऐतिहासिक व्यक्ती यांचं चित्रण करतो. इतिहासानं नोंदवलेल्या घटना, प्रसंगांना शक्यतो मुरड न घालता, लेखक त्यानं निवडलेल्या ऐतिहासिक व्यक्तींच्या जीवनाचं (इतिहासानं न नोंदवलेलं) नाट्यमय व भावपूर्ण चित्रण करतो. ऐतिहासिक व्यक्तींवर कुठलाही अन्याय होणार नाही याची मात्र त्याला दक्षता घ्यावी लागते. *श्रीमान योगी*, *स्वामी*, *राऊ* या निखळ ऐतिहासिक कादंबऱ्या आहेत.

गंगाधर गाडगीळांची लोकमान्य टिळकांच्या जीवनाचं चित्रण करणारी *दुर्दम्य* ही कादंबरी किंवा श्री.ज. जोशी यांची *आनंदी-गोपाळ* या चरित्रात्मक कादंबऱ्या आहेत. लोकमान्य टिळक हे राजकीय पुढारी असले तरी, तत्कालीन राजकारणापेक्षा लो. टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा शोध घेण्याचाच प्रयत्न *दुर्दम्य* मध्ये दिसतो.

मराठी कादंबरीवाङ्मयात राजकीय कादंबरीचा प्रवाह फारच क्षीण दिसतो. ना.सी. फडके, खांडेकर, माडखोलकर, वामन मल्हार यांच्या काही कादंबऱ्यांना राजकीय कादंबऱ्या म्हणून संबोधिलं जातं. अलिकडच्या काळात अरुण साधूंनी *मुंबई दिनांक*, *सिंहासन* सारख्या कादंबऱ्यांतून वर्तमानकालीन राजकारणाचं चित्र रेखाटलेलं आहे. साधूंच्या कादंबऱ्यांतील राजकारण वास्तवताधिष्ठित असलं तरी, व्यक्ती मात्र काल्पनिक आहेत. राजकारणानं ढवळून काढलेलं जीवन व त्याला आलेलं महत्त्व जाणवूनही मराठी कादंबरीकारांनी राजकारण हा विषय बव्हंशी वर्ज्यच ठरवला आहे. पाश्चात्य 'बेस्ट सेलर्स' म्हणून ओळखले जाणारे आयर्विंग वॅलेस, रॉबर्ट लडलम, सिडनी शेल्डन, फ्रेडरिक फॉरसिथ, मारिया पुझो यांच्या कादंबऱ्या सर्वत्र आवडीने वाचल्या जातात. दुसरे महायुद्ध, हिटलरचा उदयास्त, सी.आय.ए., के.जी.बी. व आंतरराष्ट्रीय हेरगिरी यांपासून ते अमेरिकन अध्यक्षापर्यंत सर्व विषय या कादंबरीकारांनी अत्यंत रोचक व वाचकाला गुंतवून ठेवणाऱ्या शैलीत मांडलेले आहेत. मराठीत मात्र हे विषय दुर्लक्षिलेलेच आहेत.

रंगनाथ पठारे यांची *ताम्रपट* ही कादंबरी राजकारणाला केंद्रीभूत मानून त्याच्या कक्षेत येणाऱ्या काही कुटुंबांचं, काही व्यक्तींचं चित्रण करणारी राजकीय कादंबरी आहे. राजकारणातील अनेकविध वृत्ती-प्रवृत्तींचा पठारे वेध घेताना दिसतात. कटुता वाट्याला येईल यानं ते विचलित होत नाहीत. हा आपला, तो परका, अशीही विभागणी ते करत नाहीत. अतिशय धिटाईनं ते राजकारणाला व ते ज्या व्यक्तींच्या संदर्भात आहे त्या व्यक्तींना सामोरे जातात. याचा अर्थ या चाळीस वर्षांतील समग्र राजकारण व त्या राजकीय प्रवाहांचं तात्त्विक विवेचन, विश्लेषण ह्या कादंबरीतून त्यांनी मांडलेलं आहे, असा नव्हे. पठारे यांचा स्वतःचा राजकीय दृष्टिकोन कादंबरीतून व्यक्त होतो, असेही नव्हे. विशिष्ट राजकीय तत्त्वज्ञानाच्या आधारे पठारे काही निष्कर्ष काढायचा प्रयत्न करतात, असेही नाही. रंगनाथ पठारे हे एक ललित लेखक आहेत व याच भूमिकेतून ते भोवतालच्या लोकजीवनात डोकावतात. या कादंबरीतील एकूणच जीवन राजकारणामुळे ढवळलेलं असल्यामुळे व्यक्तींना त्यांच्या भलेबुरेपणासहित पठारे स्वीकारतात... त्यांना समजून घ्यायचा प्रयत्न करतात. त्यांचा प्रयत्न आहे तो राजकीय वास्तवाचा वेध घेण्याचा.

ताम्रपट मध्ये नाना सिरूर व त्यांचं कौटुंबिक जीवन, तुकाराम भोईटे-पाटील व त्यांचं कौटुंबिक जीवन, बापूसाहेब देशमुख व इंदिरा राजे यांचं कुटुंब, बुवासाहेब व त्यांचं कौटुंबिक





जीवन, आवडाबाई, गोविंदभाई, राधाकिशन, अकबरभाई पटेल, पांडुरंग तिकोने, ॲड. काशीनाथ ढोरमले अशा असंख्य व्यक्तींचं जीवनदर्शन पठारे यांनी घडवलेलं आहे. कादंबरीचा प्रारंभ जरी नाना सिरूर यांच्यापासून होत असला व सबंध चाळीस वर्षांचा त्यांच्या जीवनाचा आलेख कादंबरीत रेखाटलेला असला तरी, नाना सिरूर हे या कादंबरीचे नायक आहेत काय? नाना सिरूरांइतकंच विस्तृत चित्रण तुकाराम भोईटे-पाटील व त्यांच्या कुटंबाचं आहे, बापूसाहेब देशमुखांचंही आहे, बुवासाहेब व अकबरभाई पटेलांचंही आहे. नाना सिरूर कादंबरीच्या प्रारंभी या सर्वांचे नेते आहेत परंतु उत्तरोत्तर नाना सिरूरांचं नेतृत्व अस्तास जातं आणि एके काळचे नानांचे सहकारी स्वतंत्र पुढारी म्हणून नावारूपाला येतात. *ताम्रपट* मिळालेला आहे तो तुकाराम भोईटे-पाटील यांना व त्यांनी आपल्या प्रशस्त बंगल्यालाही 'ताम्रपट' असंच नाव दिलेलं आहे. परंतु तुकाराम भोईटे-पाटीलही या कादंबरीचे नायक नाहीत. *ताम्रपट* ही कादंबरी व्यक्तीप्रधान नसून कालखंडाचं चित्रण करणारी आहे. म्हणूनच या कादंबरीला नायक नाही, खलनायक नाही. इथं प्रमुख पात्र चाळीस वर्षांचा कालावधी हाच आहे. काळ हा या कादंबरीचा नायक, खलनायक, सर्व काही तोच आहे. माणसांना काळाच्या संदर्भात अस्तित्व असतं ते पटावरील प्याद्यांप्रमाणं. कुठलीतरी नियती प्याद्यांना पुढे-मागे सरकवत राहाते व स्वतःला 'कर्तुम् कर्तुमन्यथाकर्तुम्' समजणारी माणसे या नियतीकडून भरडली जातात. कादंबरीच्या शेवटी नाना सिरूरांच्या मनात विचार येतो – "आयुष्याने आपल्याला पुष्कळ दिलेय, कोणत्याही सामान्य माणसासारखा करुणेचा ताम्रपट आपण छातीत घेऊन आलो होतो. आपल्या मर्यादेत आपण माणसांवर प्रेम केले आणि अखेरच्या क्षणी करुणेचा उजेडही पाहिला."

तुकाराम भोईटे-पाटील प्रारंभी नाना सिरूरांचे सहकारी व मित्र होते. १९४२ च्या चळवळीत समाजवादी विचारसरणीने भारावून नानांच्या खांद्याला खांदा लावून सर्वस्व झुगारून देशसेवा करण्यात तेही अग्रेसर होते. नाना सिरूरांचे सर्वच सहकारी ध्येयानं – स्वातंत्र्याच्या ध्येयानं – भारलेले होते. नानांच्या नेतृत्वाखाली या ध्येयवेड्या मंडळींनी देशासाठी कुठलाही त्याग करण्याची तयारी दर्शवली होती, अनेक साहसं केली होती. ब्रिटिश सरकारने केलेले जुलूम पचवले होते. याच काळात मुंबईला भूमिगत म्हणून राहात असताना साने गुरुजींच्याही सहवासात ही मंडळी आली होती. साने गुरुजींनी त्यांना कुसुमाग्रजांची 'गर्जा जयजयकार क्रांतीचा" ही कविता म्हणून दाखवली होती. या कवितेतल्या

'कशास आई भिजविशी डोळे, उजळ तुझे भाग्य
रात्रीच्या गर्भात उद्याचा असे उषःकाल
सरणावरती आज आमुची पेटताच प्रेते
उठतिल त्या ज्वालांतून भावी क्रांतीचे नेते'

या अजरामर ओळी खुद्द साने गुरुजींच्या मुखातून ऐकण्याचं भाग्य लाभलेली ही सर्व मंडळी ध्येयधुंद जीवन जगलेली आहेत.

स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर मात्र अनेक जण ध्येय वगैरे गोष्टी बाजूस ठेवून वास्तव जीवनाला सामोरे जातात. तडजोडीचं जीवन स्वीकारतात. कुणी घरची शेती सांभाळतो, कुणी शाळामास्तराची नोकरी स्वीकारतो. ही पिढी हळूहळू राजकारणाच्या पटावरून बाजूस सारली जाते. नव्या पटावर नवीन प्यादी विराजमान होतात. तुकाराम भोईटे-पाटील हे नाना सिरूरांचे सहकारी आपल्या भागात सहकारी साखर कारखाना उभारण्याचा प्रयत्न करतात. श्री. यशवंतराव चव्हाणांच्या मदतीनं कारखान्याची परवानगी मिळते. तुकाराम भोईटे-पाटील कारखान्याचे चेअरमन होतात. हळूहळू सत्तेची एकेक केंद्रं ताब्यात घेतात व काँग्रेसच्या तिकिटावर खासदार म्हणूनही निवडून येतात. श्री. यशवंतराव चव्हाणांच्या प्रेरणेनं बहुजनसमाजातील सुशिक्षित कर्तबगार माणसं राजकीय क्षितिजावर उदयाला येतात. बापूसाहेब देशमुख हे त्यापैकीच एक. १९४२ च्या लढ्यातील माणसं क्रमानं मागे ढकलली जातात. १९५२, १९५७, १९६२ व १९७० पर्यंत व त्यानंतरही काँग्रेस पक्षाची राजवट महाराष्ट्रात व केंद्रात सत्तेवर होती. अपवाद फक्त, संयुक्त महाराष्ट्राच्या प्रश्नावर पश्चिम महाराष्ट्रात काँग्रेसला निवडणुकीत बहुमत मिळू शकले नव्हतं. साने गुरुजी, एस.एम. जोशी, नानासाहेब गोरे या मंडळींनी महाराष्ट्रात समाजवादी पक्षाचे कार्य उभं केले. महात्मा गांधींचे आदर्श स्वीकारून लोकशाही समाजवादाचा विचार लोकांपर्यंत पोचवला. नाना सिरूरांसारखी निष्ठावंत माणसं ठिकठिकाणी निर्माण केली. निवडणुकीत मात्र हा पक्ष क्रमानं पराभूत होत गेला. संयुक्त महाराष्ट्राची चळवळ एस.एम. व अन्य समविचारी मंडळींनी जिद्दीनं चालवली. १९५७ च्या निवडणुका संयुक्त महाराष्ट्र समितीच्या तिकिटावर लढवल्या गेल्या. पक्षोपपक्षांच्या एकत्रीकरणात पुन्हा नाना सिरूरांना तिकीट मिळत नाही. त्यांच्या भागातून ही जागा कम्युनिस्ट पक्षाला मिळते व कम्युनिस्ट उमेदवार निवडून येतो. श्री. यशवंतराव चव्हाण महाराष्ट्राचे (प्रारंभी द्वैभाषिकाचे) मुख्यमंत्री असताना १९६० साली मुंबईसह संयुक्त महाराष्ट्राची घोषणा होते. श्रेय काँग्रेसच्याच नेत्यांना मिळते. १९५७ साली निवडून येण्याची

जेव्हा शक्यता असते त्यावेळी नाना सिरूरांना तिकीट मिळत नाही. नंतरच्या खेपेस तिकीट मिळते परंतु नानांचा पराभव होतो व कुठल्याही त्यागाची, ध्येयाची पार्श्वभूमी नसलेले बापूसाहेब देशमुख विजयी होतात. यानंतर नाना सिरूर आपला वकिलीचा व्यवसाय प्रामाणिकपणे चालवतात व स्वतःला आवडेल व पटेल एवढंच सामाजिक कार्य करत राहतात. ध्येयासक्त व्यक्तीच्या शोकांतिकेची बिजं नानांच्या व्यक्तिमत्त्वात आहेत.

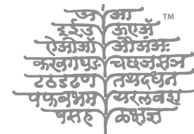
महात्माजींच्या राजकीय विचारसरणीनं भारावलेल्या कार्यकर्त्यांच्या पिढ्यांकडे आज बघताना, एक गोष्ट अशी लक्षात येते की, हौतात्म्याची पर्वा न करता क्रांतीच्या मार्गानेच स्वातंत्र्यप्राप्ती होईल असा विश्वास बाळगणारा एक वर्ग होता. लोकमान्यांची प्रेरणाही क्रांतीचीच होती. नेताजी सुभाषचंद्र बोस, बाबू अरविंद घोष यांचाही भर क्रांतीवरच होता. हुतात्मा भगतसिंग, सुखदेव, पांडे ही पिढी देशासाठी बलिदान स्वीकारणारी होती. महात्माजींच्या अहिंसा व सत्याग्रह या मार्गाचा अवलंब करून स्वातंत्र्य-चळवळ चालवणारी पंडित जवाहरलाल नेहरू, सरदार वल्लभभाई पटेल, जयप्रकाश नारायण, डॉ. राम मनोहर लोहिया, मौलाना आझाद, डॉ. राजेन्द्रप्रसाद प्रभृती देशभक्तांची पिढी होती. महाराष्ट्रात साने गुरुजी, एस.एम. जोशी, केशवराव जेधे, काकासाहेब गाडगीळ, शंकरराव देव, नानासाहेब गोरे, अच्युतराव पटवर्धन, रावसाहेब पटवर्धन ही प्रारंभीची देशभक्तांची पिढी पंडितजींच्या नेतृत्वाचा स्वीकार करणारी होती.

ताम्रपट मधील नाना सिरूर हे ध्येयवादी व्यक्तिमत्त्व म. गांधींच्या विचारांनी प्रभावित झालेले होते. १९४७ नंतर सत्तेच्या राजकारणाचा पट मांडण्यात आला, तेव्हा ध्येयवाद्यांचा विलक्षण गोंधळ उडाला. खुद्द महात्माजींना सत्तेच्या राजकारणाशी काही घेणे-देणे नव्हते – मिळालेले स्वातंत्र्य टिकविण्यासाठी व जातीजातीत सलोखा नांदावा यासाठी १५ ऑगस्ट १९४७ ला महात्माजी बंगालात नौखालीत हिंदू-मुस्लिमांची दंगल थांबविण्यासाठी उपोषणाला बसले होते. ज्या पिढीनं अनेक त्याग करून व हालअपेष्टा भोगून स्वातंत्र्य मिळवलं होतं, त्या पिढीला बाजूस सारून मुसंडी मारून निवडणुका जिंकणाऱ्या नेत्यांचा उदय झाला होता. जातीपातीच्या राजकारणाची बिजं पहिल्या सार्वत्रिक निवडणुकीतच पेरली गेली. उत्तरोत्तर हेच राजकारण फोफावत गेलं. "कालाय तस्मै नमः" म्हणण्यापलीकडे दुसरा पर्यायच राहिला नाही.

नाना सिरूरांसारखी ध्येयवादी मंडळी बाजूस पडली आणि तुकाराम भोईटे-पाटील, बापूसाहेब देशमुख, दौलतराव शिंदे, भुजाडीमामा, पांडुरंग तिकोने ही मंडळी यशस्वी राजकारण करू लागली. तडजोडीच्या राजकारणानं ध्येयवादी राजकारणाला बाजूला सारलं. जी.ए. कुलकर्णींचा 'विदूषक' (*काजळमाया*) म्हणतो "– ज्याला इंद्राणी मिळवायची आहे, त्याने पातिव्रत्याच्या कल्पना मानू नयेत; ज्याला राजसत्ता हवी आहे त्यानं धर्मकर्माची क्षिती ठेवू नये!" स्वातंत्र्योत्तर राजकारणावरही हे भाष्य तेवढंच महत्त्वाचं आहे. स्वातंत्र्य चळवळीचा कुठलाही संबंध नसताना भुजाडीमामा ही ग्रामपातळीवरील वावरणारी व्यक्ती १९४२ च्या सुमारास दरोड्याच्या आरोपाखाली तुरुंगांत जाते. तुरुंगवास भोगलेल्या स्वातंत्र्यसैनिकांना जेव्हा 'ताम्रपट' व मानधन सुरू होते, तेव्हा धूर्त भुजाडीमामा मंत्री बापूसाहेब देशमुख यांच्या वशिल्याने स्वतःला 'स्वातंत्र्यसैनिक' म्हणून प्रमाणपत्र व मानधन मिळवतात. स्वातंत्र्य चळवळीत जिवावर उदार होऊन आपण किती साहसं केली याच्या चित्तथरारक कथा लोकांना ऐकवतात. या कथा शुद्ध थापा आहेत हे समजूनही भुजाडीमामा चिकाटीने स्वातंत्र्यसैनिक बनतात आणि नाना सिरूरांसारखे ख्यातनाम देशभक्त स्वातंत्र्यसैनिकाचे प्रमाणपत्रही घेत नाहीत – सवलतीही नाकारतात. एवढंच नव्हे, त्यांच्या मुलाला – जयप्रकाशला – इंजिनिअरिंगच्या प्रवेशासाठी स्वातंत्र्यसैनिकाचा मुलगा म्हणून प्रवेश मिळण्यासाठी नानांच्या प्रमाणपत्राची आवश्यकता असते. मोमीन परोपरीनं नानासाहेबांना विनंती करतो पण ते नकार देतात. मुलाला त्याच्या गुणवत्तेनुसार प्रवेश मिळावा, स्वातंत्र्यसैनिकाच्या कुबड्या लावून त्यानं मोठं होऊ नये, असे ते निक्षून सांगतात. महात्मा गांधींनी आपला ज्येष्ठ मुलगा हरिभाई यांना बॅरिस्टर बनण्यासाठी चिठ्ठी देऊन लंडनला पाठवलं नव्हतं. यामुळं प्रक्षुब्ध होऊन हरिलाल गांधी बापूंचा त्याग करून पुढे एक उद्ध्वस्त जीवन जगतात. आपल्या मुलाचा विनाश महात्माजी उघड्या डोळ्यांनी बघतात. त्याला मात्र ते परावृत्त करू शकले नाहीत. महात्माजी हा नाना सिरूरांचा आदर्श आहे.

चाळीस वर्षातील एक खूप मोठा काळपट *ताम्रपट* मध्ये रंगनाथ पठारे यांनी उलगडून दाखवला आहे. अनेक चळवळी, अनेक व्यक्तींचे हे पराभव बघत असताना आपल्या समोर सातत्याने काळ उभा राहतो. हा काळच कादंबरीतील व्यक्तींची नियती आहे.

ताम्रपट मध्ये असमाधानी व्यक्तींची एक मालिकाच पठारे यांनी उभी केलेली आहे. प्रत्येकाचं असमाधान त्याच्या त्याच्या जीवनातून उद्भवलेलं आहे. नाना सिरूरांना आवडाबाईची मुलगी लीला एके ठिकाणी म्हणते – "– पण तुम्हाला उजेड बघायचं वेड आहे नाना – सारखा उजेड बघत राहता तुम्ही!" आयुष्याच्या अखेरीस हा उजेड करुणेचा आहे, हे





नानांना समजतं आणि मोठ्या कृतज्ञ मनानं ते जीवनाची अखेर स्वीकारतात.

"शेवटी समाधान कशात आहे, प्रिन्सिपलसाहेब?" असा प्रश्न दादासाहेब उर्फ तुकाराम भोईटे-पाटील विचारतात. गडगंज इस्टेट, साखर कारखान्याचे चेअरमन, खासदारकी, एकुलता एक सुशिक्षित मुलगा – तोही शरद पवारांची जवळीक लाभलेला, टोलेजंग 'ताम्रपट' बंगला, जमीन-जुमला, सर्व पसारा दक्षपणे सांभाळणारी पत्नी – गोधावाई, मास्तरकीची नोकरी सोडून कंत्राटदार बनलेला मित्र – पांडुरंग तिकोने, हे सर्व लाभूनही तुकाराम भोईटे-पाटील यांच्या मुलाला – अंकुशला – मुलगा होतो तोच टाळू नसलेला, विद्रूप असा. वंशाचा हा दिवा बघून अंकुशची आई तर अंथरूणच धरते व वडील दादासाहेब हतबुद्ध होतात. निसर्गापुढे सगळी संपत्ती, सगळं वैभव क्षुद्र ठरतं आणि 'शेवटी समाधान कशात आहे?' हे प्रश्नचिन्ह दादासाहेबांना पडते. ज्या काळानं त्यांना सत्ता, संपत्ती, वैभव या गोष्टी भरभरून दिल्या, तोच काळ एका फटकाऱ्यासरशी त्यांचं समाधान ओरबाडून घेतो.

बापूसाहेब-इंदिराराजे यांचं यशस्वी जीवनही असेच संपुष्टात येते. मुलगा त्यांचं ऐकत नाही. विदेशी सून त्यांच्याकडून किंमत वसूल करते. एक उद्योगपती त्यांना एका विश्रामगृहात आदरातिथ्य करतो आणि एका सौंदर्यवतीला त्यांच्याकडे पाठवतो. बापूसाहेब तिला हाकलतात. परंतु या सर्व गोष्टींची नोंद होत जाते. पंतप्रधान इंदिरा गांधी त्यांची फाईल पुढे टाकतात. त्यात हे सर्व नोंदवलेले असते. पत्नी इंदिराराजेंच्या महत्त्वाकांक्षेमुळे राजकारणात आलेले बापूसाहेब अशाच एका अनाम स्त्रीमुळे राजकारणाबाहेर फेकले जातात.

या कादंबरीत कृतकृतार्थ झालेली अशीही काही माणसे आहेत. कॉलेज काढण्यासाठी प्रयत्न करणारे ड्रॉइंग शिक्षक जोशी, कॉलेजमध्ये भरपूर कामं करणारे ध्येयवादी प्राचार्य चिटणीस, आवडाबाई, परदेशात स्थायिक झालेला नारायण, प्रा. निकम, ॲड. मोमीन, ॲड. ढोरमाले इ.

ताम्रपट मध्ये एका प्रदीर्घ कालखंडाचं चित्रण असल्यामुळे कथानकाच्या दृष्टीनं विपुल माणसं आपल्यासमोर येतात. एक मोठा जनसमूह आपल्यापुढे स्वतःची सुख-दुःखं घेऊन वावरत राहतो. नाना सिरूर, दादासाहेब, बापूसाहेब, बुवासाहेब या कर्तबगार व्यक्तींच्या तितक्याच वेगवेगळ्या स्वभावाच्या गृहिणी व मुलाबाळांचंही एक विश्व पठारे यांनी साकार केलं आहे. नानासाहेबांच्या अबोल पत्नी अनुताई, नानासाहेबांच्या वहिणी, मुलगा-मुलगी ही कुटुंबीय मंडळी, दादासाहेबांची पत्नी गोधावाई, बापूसाहेबांची महत्त्वाकांक्षी पत्नी इंदिराराजे, ॲड. काशीनाथ ढोरमलेची पत्नी, तरुण मुलांना सांभाळणारी सीताआजी अशा अनेक स्त्रियांचं चित्रण या कादंबरीत आहे.

माणूस हा रंगनाथ पठारे यांच्या कुतूहलाचा विषय असला तरी, *ताम्रपट* मध्ये ते एका कालखंडाचा वेध घेताना दिसतात. रंगनाथ पठारे पदार्थविज्ञानाचे प्राध्यापक आहेत व म्हणूनच की काय ते वास्तवाला व व्यक्तींना मूळ स्वरूपात तर समजून घेतातच, परंतु ते त्यांना कॅलिडिओस्कोपमध्येही ठेवून बघतात. वास्तवातील काचेचे रंगीबेरंगी तुकडे कॅलिडिओस्कोपमध्ये ठेवून बघितल्यास त्यांना नानाविध रंग व नानाविध आकृत्या लाभलेल्या दिसतात. वास्तवाला एक अभूतपूर्व परिमाण देण्याचा प्रयत्न रंगनाथ पठारे करतात म्हणूनच त्यांच्या साहित्याला बंदिस्त विचारसरणीचा अस्तित्ववाद असो किंवा साचेबंद तत्त्वज्ञान असो, या चौकटी अपुऱ्या पडतात. समीक्षकानेही आपल्या कॅलिडिओस्कोपमध्ये पठारे यांच्या वाङ्मयकृती ठेवून त्यांची स्वरूपं समजून घ्यायचा प्रयत्न करणं एवढंच आपल्या हाती आहे, हे लक्षात घेऊन त्यांच्या साहित्याचा आस्वाद घ्यावा, असं मला वाटतं. *ताम्रपट*ची भाषाशैली, वातावरण निर्मिती, बोलीभाषेचा समर्पक वापर अशी अनेक वैशिष्ट्ये विचारात घेता येतात.

नाना सिरूरांसारख्या ध्येयवादी माणसाच्या पराभवातच एकूण कालखंडाचाही पराभव दिसून येतो. *ताम्रपट*ला एका श्रेष्ठ शोकात्मिकेचा स्पर्शही याचमुळे होतो. व्यक्तींबरोबरच ही एका कालखंडाचीही शोकात्मिका आहे. मर्यादा व उणिवां-सहित *ताम्रपट* ही मराठी साहित्यात एक अत्यंत मोलाची भर आहे.



मनुष्याला मिळणाऱ्या दृक् प्रत्ययाचे स्वरूप

वसंत चिपळोणकर

All physical phenomenon are due to interaction of matter and energy. We see matter by light. We are aware of light because matter can interrupt it – BRONOWSKI

[जड द्रव्य अन् ऊर्जा यांमधील आंतरक्रियेमुळे भौतिकी जगतात घटना होत असतात. प्रकाशामुळे आपणास जड द्रव्य दिसते. आपणास प्रकाशाची सहजाणीव होते कारण द्रव्य प्रकाशाला आडवू शकते.]

आपल्यापैकी प्रत्येकाच्या मनाची अगदी खात्री असते की, जे डोळ्यांनी दिसते ते सर्व सत्यच असणार, वास्तविक असेच असणार. आपल्यात एक वचन आहे 'चक्षुर्वै सत्यम्', ज्यामध्ये हेच प्रतिपादन आढळते. आपला हा जो विश्वास आहे, त्याला काही आधार आहे काय? हा विश्वास खरा आहे असे दाखविणारा काही पुरावा आहे काय? असे अनेक प्रश्न आपल्या मनात उभे राहतात. त्यांपैकी काही प्रश्नांबद्दल आजच्या विज्ञानाचे काय मत आहे, याचे विवेचन या लेखात केले आहे.

निरीक्षण, प्रयोग व मापन या प्रमुख प्रक्रियांद्वारा, विज्ञानास बाह्य जगातील सृष्टी व ती मधील वस्तू, यांविषयीची माहिती मिळत असते. या तिन्ही प्रक्रियांत मानवी दृष्टीचा घनिष्ट संबंध दिसतोच. मनुष्याला दृष्टीद्वारे प्रत्यय मिळत असतो, त्या मागे असणाऱ्या मुलभूत प्रक्रियांवर संशोधन गेल्या शंभर वर्षातच करण्यात येऊ लागल्याचे दिसते. ही एक आश्चर्याची गोष्ट वाटते. पण याला एक साधे कारण आहे. वैज्ञानिक संशोधनात उपकरणांना महत्त्वाचे स्थान असते. या प्रक्रियेविषयी माहिती देऊ शकणारी उपकरणे आधुनिक काळातच उपलब्ध झाली. या विषयातील सर्वात महत्त्वाची अशी माहिती विज्ञानाने गेल्या ४०-५० वर्षातच हासिल करण्यात यश मिळवले आहे. ही गोष्ट वरील विधानाच्या पृष्ठ्यर्थ पुरावा आहे असे म्हणता येते.

मात्र या संशोधनामागे मनुष्याच्या दीर्घ प्रयत्नांचा इतिहास आहे.

मनुष्य जेव्हा वस्तूकडे पाहतो तेव्हा त्या वस्तूची एक उलटी, अगदी सूक्ष्म अशी प्रकाशीय प्रतिमा त्याच्या डोळयांच्या भिंगामागील रेटिना पडद्यावर (दृकपटलावर) निर्माण होत असते. ही गोष्ट केप्लर यांनी इ.स. १६०४ साली प्रथम शोधून काढली होती.

प्रयोग करून तिच्यासाठी पुरावा मिळविण्याचे काम शाइनर यांनी इ.स. १६२६ मध्ये केले.

एका बैलाच्या मस्तकाचे विच्छेदन करून त्यांनी त्याच्या डोळ्यांमागील रेटिनाचे दिग्दर्शन केले. त्यावर डोळ्यांसमोर असलेल्या वस्तूची उलटी प्रकाशीय प्रतिमा निर्माण होते, हे पण दाखविले.

आधुनिक जैविक संशोधनामुळे प्राण्यामधे दृष्टी प्रणालीचा विकास कसा होत गेला? त्यामधे विविधता किती असते? या विषयी खूप नवी माहिती उपलब्ध झाली आहे.

सर्व प्राण्यांमधे, प्रकाशाला संवेदनक्षम प्रणाली योजना ही आढळतेच. नॉटिलस या प्राण्याच्या डोळ्यांत भिंग योजना आढळत नाही. त्याचा डोळा म्हणजे एक फक्त सूक्ष्म छिद्र योजना (पिन होल) असते.

याउलट कोपिलीन अक्वाड्राटा या जीव मादीच्या डोळ्यात (जीवाचा आकार असतो टाचणीच्या अग्राएवढा) दोन भिंगे आढळतात. (मानवी डोळ्यात पण दोन भिंगे असतात.) यांपैकी एक भिंग बाहेरच्या बाजूस असते; तर दुसऱ्या आतल्या बाजूच्या भिंगाला प्रकाश संवेदक योजना कायमची जोडलेली असते. हे दुसरे भिंग स्थिर नसून, ते ठराविक काळाने आंदोलन करून, पहिल्या भिंगाच्या प्रतिमा-अवकाशाचे क्रमवीक्षण (स्कॅनिंग) करत असते. ही एवढी सुविकसित प्रणाली या प्राण्याच्या बाबतीत का व कशी विकसित झाली असावी, हा एक कुतूहलाचा प्रश्न वाटतो.

शाइनर यांच्या नंतर मात्र खूप खूप वर्षांपर्यंत मनुष्य त्याला मिळालेल्या माहितीवर संतुष्ट होऊन राहिलेला दिसतो. यानंतरचा महत्त्वाचा शोध अमेरिकेतील हुबेल अन् विझेल यांनी इ.स. १९८२ मधे लावला. बेडकाच्या डोळ्यावर केलेल्या प्रयोगांद्वारे दृष्टीद्वारा मिळालेला प्रकाशसंदेश मेंदूपर्यंत कसा जातो, याविषयीची माहिती त्यांनी मिळवली. त्यांना आढळले, प्राण्याच्या रेटिनावर प्रकाशास संवेदनक्षम अशी असंख्य सूक्ष्म विद्युत् केंद्रे असतात. रेटिनावर निर्माण झालेल्या प्रकाश-प्रतिमेतील सर्व माहिती ही





अनुक्रमणिका

केंद्रे विद्युत्स्पंदांच्या स्वरूपात एका विशिष्ट सांकेतिक पद्धतीनुसार (कोड) रूपांतरण करून हे सर्व *विद्युत्* संदेश मेंदूच्या मार्गाने पुढे पाठवीत असतात.

दृष्टीचा उपयोग करीत असलेल्या जीवंत बेडकावर प्रयोग करून, रेटिनापासून निघणारे सर्व विद्युत् स्पंद-संदेश पकडून त्यांनी त्यांचे उपकरणाच्या सहाय्याने प्रत्यक्ष दिग्दर्शन केले. (हे उपकरण दूरचित्रवाणी ग्राही संचासारखेच असते. संचाच्या पडद्यावर हे स्पंद त्यांना दिसले).

याचा अर्थ असा होतो का की, त्यांना बेडकाच्या विचाराची भाषा समजली? विज्ञानाची अजून एवढी प्रगती झाली नाही; पण भविष्यात असे काही तरी होण्याची शक्यता निर्माण मात्र खास झाली आहे.

मनुष्याच्या (प्रत्येक डोळ्यातील) रेटिनावर अशा संवेदनक्षम विद्युत् केंद्रांची संख्या अंदाजे १०-१२ कोटी असते. ही अग्रे दर सेकंदाला १०-१२ कोटी विद्युत् स्पंद संदेश मेंदूकडे सतत पाठवीत असतात. (कोणाला वाटेल हे करण्यासाठी त्यांना खूप विद्युत् ऊर्जा लागत असणार. पण प्रत्यक्षात तसे आढळत नाही. मनुष्याने निर्माण केलेल्या अशा उपकरणापेक्षा मनुष्याचा डोळा हेच कार्य अतिशय कमी ऊर्जा वापरून करत असतो. असा अंदाज करण्यात आला आहे की, तीस हजार सामान्य लोकांच्या मेंदूमध्ये निर्माण होणारी विद्युत् ऊर्जा जर एकत्र केली, तर तिच्यावर आपला एखादा विजेचा दिवा प्रदिप्त होऊ शकेल.)

तसे पाहिले असता माहितीचे सांकेतिक पद्धतीने रूपांतरण, ही क्रिया आपल्या माहितीची आहे. विद्युत् स्पंद संदेशात शब्दध्वनी सांकेतिक रूपात उपस्थित असतो. आपण जेव्हा टेलिफोनमधे बोलतो, तेव्हा आपले शब्दध्वनी, तारांतून प्रवास करीत नाहीत. टेलिफोन यंत्राद्वारे त्यांचे विद्युत् संदेशात सांकेतिक पद्धतीने प्रथम रुपांतरण होत असते. टेलिफोनवरचा श्रोता त्याच्या हातातील उपकरणाद्वारे विद्युत् संदेशाचे निःसांकेतीकरण करून मूळ शब्दध्वनी परत ऐकू शकतो. इष्ट संदेशाचे विद्युत् संदेशात रूपांतरण करण्यात एक फार मोठा फायदा असतो. विद्युत् संदेशाच्या प्रसारणाकरिता माध्यम लागत नाही. त्याचा प्रसारण वेग प्रकाशवेगा-एवढा असतो. प्रकाशवेगाचे मूल्य आश्चर्य वाटेल एवढे मोठे आहे. उदाहरणार्थ, तुम्ही मुंबईहून टेलिफोनद्वारा तुमच्या दिल्लीच्या मित्राशी बोलता तेव्हा विद्युत्द्वारा या तुमच्या ध्वनी संदेशाला हा प्रवास करण्यास सेकंदाच्या जवळ जवळ ५ लक्षांश भागाएवढाच वेळ लागतो. ध्वनी संदेशाला मुंबईतल्या मुंबईतच हवेद्वारा फक्त हजार मीटर प्रवास करायला तीन सेकंद लागले असते. टेलिफोनद्वारे बोलण्यात वेळ वाचतो; पण सांकेतीकरण व निःसांकेतीकरण प्रक्रियांमुळे त्यामध्ये विकृती पण निर्माण होत असते. (याविषयी पुढे विवेचन केले आहे).

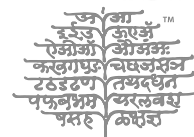
मनुष्याच्या प्रत्येक डोळ्याच्या रेटिना पटलावरची विद्युत् केंद्रे मेंदूकडे सतत स्पंदसंदेश पाठवीतच असतात. मेंदूकडे विद्युत् संदेश पाठवणारी डोळ्यातील केंद्रेच फक्त नसतात. पंचेंद्रियांद्वारे मिळणारी सर्व माहिती (कान-ध्वनी, हात-स्पर्श, त्वचा-स्पर्श, जीभ-चव, डोळा-द्रव्य) अशा विद्युत् संदेशांद्वारेच मेंदूकडे पाठविली जात असते. या सर्व माहितीची योग्य विल्हेवाट लावणे मेंदूच्या शक्तीबाहेरची गोष्ट होत असावी. दोन डोळ्यांपासून येणारे सर्व संदेश सरळ मेंदूकडे जात नाहीत. डोळ्याच्याच मागे त्यांची तपासणी करण्यासाठी एक प्राथमिक केंद्र असते. हे केंद्र या संदेशाचे सेन्सॉर करते – आपल्याच यदृच्छ नियमाप्रमाणे (?) त्यामधे काटछाट करून त्यांपैकी फक्त काही सदृश संदेशांची निवड हे केंद्र करत असते. या निवड क्रियेवर मात्र मनाचे नियंत्रण असते निवडलेल्या संदेशांची जडणघडण (कन्स्ट्रक्ट) करून हे केंद्र एक आराखडा बनविते. अन् हा आराखडा मेंदू मधील न्यूरॉन केंद्राकडे विश्लेपणासाठी व अर्थनासाठी पाठवीत असते.

हे प्राथमिक सेन्सॉर व संस्करण (प्रोसेसिंग) केंद्र कसे काम करते? सेन्सॉर कार्यासाठी केंद्राजवळ काहीतरी नियम किंवा संकेत असणार, हे नक्की. पण आज आपणाजवळ त्याविषयी असणारी माहिती पुरेशी नाही. या कार्यात मानवी मन हस्तक्षेप करू शकते एवढी गोष्ट मात्र उघड दिसते. या साठी पुरावा देणे अवघड नाही.

समजा तुम्ही मुंबई येथील एका लोकल स्थानकावर उभे आहात. प्लॅटफॉर्मवर नेहमीच तुफान गर्दी असते. त्याची दखल तुमचे डोळे व मन हे घेत असतातच. पण त्यामधे त्यांना खास असा रस नसतो.

आता समजा तुम्हाला तुमच्या चांगल्या ओळखीची अशी एक व्यक्ती स्थानकावर दुरून दिसली तर तुमचे मन, तुमची दृष्टी एकदम सतर्क होतात. मग त्या दोहोंचे लक्ष या व्यक्तीवरच केंद्रित होते. त्यासाठी ते प्लॅटफॉर्मवरील इतर लोकांकडे सापेक्षतेने दुर्लक्ष करू लागतात. पंचेंद्रियांचे ध्यान कोणावर किती प्रमाणात केंद्रित करावयाचे याचा निर्णय मनुष्याचे मनच घेत असते, हे यावरून स्पष्ट होते.

सेन्सॉर केंद्राने बनविलेला आराखडा जेव्हा मेंदूमधील न्यूरॉन केंद्रापर्यंत जाऊन पोचतो, तेव्हा मनाला त्याची प्रथम जाणीव होत असते. निरीक्षण करून बाह्य जगाविषयी मिळालेली माहिती व मन यांमध्ये या जाणिवेचा महत्त्वाचा संपर्क दुवा असतो.





मग मनुष्याचे मन त्याच्या चित्तात वा स्मृतीत (मेमरी) साठवलेल्या योग्य माहितीचे पुनर्स्मरण (रीकॉल) करते. अन् त्याच्या संदर्भात आराखड्याची तपासणी करून त्याची ओळखपूर्ती करून घेते.

उदाहरणादाखल आपण समजू या आपल्या डोळ्यांसमोर एक कुत्रा उभा आहे.

मनुष्याच्या मनाने अनेक कुत्रे पाहिलेले असतात. सर्व कुत्रे एकसारखे नसतात. त्यांचा आकार निराळा असू शकतो. त्यांचा रंग भिन्न असू शकतो. त्यांना निरनिराळी विभिन्न शारीर वैशिष्ट्ये असू शकतात. या सर्व अनुभवांच्या संदर्भात मानवी मन कुत्रा म्हणजे काय यासाठी एक प्रतिरूप आपल्या अंतरंगात तयार करून ते चित्तात साठवून ठेवत असते. दृष्टीद्वारे मिळालेल्या आराखड्याची तपासणी मानवी मन या प्रतिरूपाशी करून तो कुत्रा आहे ही ओळखपूर्ती संपन्न करीत असते. हा निष्कर्ष मानवी मनाला कळतो; पण त्यामागील ज्या प्रक्रिया होत असतात त्यांची जाणीव त्यास होत नाही. हा कुत्रा आहे हे ज्ञान मनाला होते आणि मनच हे ज्ञान आपल्या स्मृतीत संग्रह करून ठेवते. असे ज्ञान संग्रहित करण्याची मानवी मनाची शक्ती आपणास वाटते त्यापेक्षा खूप मोठी असते. यासाठी असा दाखला देण्यात येतो. एखाद्या लहान गावातील सर्व पुस्तकांमध्ये असणारे ज्ञान मनुष्याची स्मृती संग्रहित करू शकते.

या विवेचनात जाणीवेला जे महत्त्व देण्यात आले आहे, ते उल्लेखनीय वाटते.

प्रसिद्ध वैज्ञानिक लेगिट (एन्सायक्लोपीडीया ऑफ इग्नरन्स) यांनी म्हटले आहे, "निसर्गामध्ये होणाऱ्या घटनांसाठी जे नियम यथार्थ दिसतात, त्यांचे वर्णन मानवी जाणीव किंवा हस्तक्षेप यांचा स्पष्ट उल्लेख केल्याशिवाय करण्याची एक सखोल व मुलभूत तऱ्हेची प्रवृत्ती किंवा विश्वास विद्वानात एकेकाळी दिसत होता". आधुनिक भौतिकीने हा दृष्टिकोन बरोबर नाही असे दाखविले. सर्व ज्ञान, निरीक्षण कोण करतो, त्याची अवस्था कोणती असते, यावर अवलंबून असते. ते सापेक्ष असते. ते संपूर्णपणे वस्तुनिष्ठ असे असू शकत नाही. या सर्व गोष्टी विज्ञानानेच प्रथम स्पष्ट केल्या.

ओळखपूर्तीमध्ये मानवी कल्पनाशक्तीचा मोठा वाटा असतो असे विज्ञानाने अनेक प्रयोगांद्वारे सिद्ध केले अन् हा मुद्दा आणखीनच महत्त्वाचा असा वाटतो.

मनुष्याच्या दृक् प्रणालीमध्ये एक नैसर्गिक प्रवृत्ती प्रकर्षाने दिसते. प्रणालीला जर एखादी नवीन गोष्ट दिसली, तर तिचे तिला माहिती असलेल्या कोणत्या गोष्टीशी विशेष साम्य आहे याचा ती तातडीने शोध घेऊ लागते. तिला माहिती असलेल्या कोणत्या तरी गोष्टीशी ही नवी गोष्ट एकरूप आहे, असे मानावयास तयार होते. या प्रक्रियेत मानवी मनातील कल्पनाशक्तीला फार मोठे स्थान असते. असे एक वचन आहे : मनुष्याला त्याचा भूतकाळ आठवतो त्याच्या स्मृतीमुळे, तर भविष्याविषयी तो विचार करू शकतो त्याच्या कल्पनाशक्तीमुळे.

कागदावर पडलेल्या शाईच्या डागाकडे आपण ध्यान देऊन बघू लागलो, तर त्यावरून आपणास अनेक वस्तू, विभिन्न व्यक्ती, किंवा प्रतिमा यांचा अनुभव मिळू शकतो. प्रत्येक वेळी त्याच प्रतिमा दिसतात असे पण होत नाही. या प्रतिमा आपणास दिसतात आपल्या कल्पनाशक्तीमुळे, वर उद्धृत केलेल्या आपल्या दृष्टी प्रणालीच्या नैसर्गिक प्रवृत्तीमुळे.

या प्रक्रियेत काय होत असते या-विषयीची कल्पना आकृती (१) ते (३) वरून येऊ शकते.

आकृती (१) मध्ये इंग्लिश S व U या अक्षरांसारख्या दिसू शकणाऱ्या रेखाकृती आहेत. आपण कल्पनाशक्तीने त्यांमध्ये नसलेला भाग मनाने पुरवून ती S व U ही अक्षरे आहेत असा निष्कर्ष काढू शकतो. इंग्लिश अक्षरे ज्याला माहिती आहेत त्यालाच ही ओळखपूर्ती करणे शक्य होणार असते, हे उघड आहे.



आकृती (१)

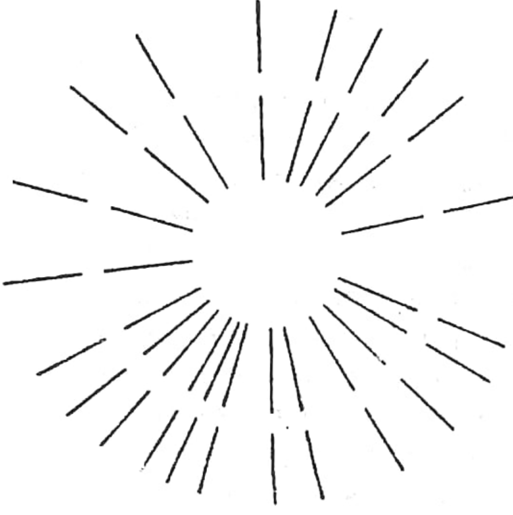
आकृती (२) मध्ये एका कल्पित बिंदूपासून मिळणाऱ्या अनेक त्रिज्या दाखविल्या आहेत त्या सर्वात एका ठराविक अंतरावर भंग दाखविला आहे. मनुष्य आपल्या कल्पनाशक्तीच्या द्वारे या भंगबिंदू मधून एका पांढऱ्या वर्तुळाची निर्मिती करीत असतो. या कल्पित वर्तुळावरील फक्त २२ बिंदूंना प्रत्यक्ष अस्तित्व आहे, बाकीचे सर्व बिंदू मनुष्याचे मन निर्माण करत असते.

आकृती (३) मध्ये दाखवलेल्या चित्रात हीच गोष्ट स्पष्टपणे दिसते. तरुणाचा चेहरा फक्त काही थोडे ठिपके व रेषा यांद्वारे

अनुक्रमणिका







आकृती (२)



आकृती (३)

सूचित केला आहे. त्यावरून आपणास संपूर्ण चेहऱ्याची अनुभूती मिळत असते. ती आपल्या कल्पनाशक्तीमुळे. या सर्वांमध्ये एक सूत्र दिसते. मूळ चित्रात जेवढा तपशील कमी, तेवढ्या प्रमाणात मनुष्याच्या कल्पनाशक्तीला जास्त वाव मिळतो.

या परिणामाला व्यापक अर्थ असावा असे वाटते. कारण हा इतर मानवी क्षेत्रात पण आढळतो. त्याचा येथे संक्षिप्त उल्लेख केला, तर वरील प्रतिपादनास पूर्णता आल्यासारखे होईल. तो साहित्यात, काव्यात आढळतो.

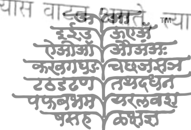
जो आशय सरळपणे काही मोजक्या शब्दांत स्पष्टपणे मांडता येऊ शकतो, तो अलंकारिक शब्द, उपमा इ. आडवळणाच्या प्रकारे कवी व्यक्त करीत असतो. हा आशय सर्वांना एकदम समजेल असा पण नसतो. त्यामधील कल्पनांसाठी वाचकाला मनाने त्याच्या कल्पनाशक्तीने पुष्कळ तपशील पुरवावा लागत असतो. कवितेवर निरनिराळे लोक निरनिराळ्या प्रकारचे भाष्य करतात. तिचा वेगवेगळा अर्थ पण लावू शकतात. यामुळेच कदाचित इष्ट आशय इतरांपर्यंत पोचविण्याची उच्च कार्यक्षमता काव्यात येत असावी. व्यंगचित्रामध्ये हाच परिणाम दिसतो. ही अशीच परिस्थिती कलाकाराने काढलेल्या व्यक्तिचित्रात आढळते.

या विचारामुळे आधुनिक चित्रकलाप्रकाराकडे बघण्यासाठी, त्याचे आकलन करून घेण्यासाठी एक थोडा निराळा दृष्टिकोन मिळतो. उदा; एक्स्प्रेशनिझम् या प्रकारात कलाकार त्याच्या भावनांद्वारा, कल्पनाशक्तीद्वारा त्याला झालेले वस्तूविषयीचे आकलन रेखाटीत असतो. त्यामध्ये फक्त वास्तवाचेच चित्रण करण्याचा आग्रह नसतो.

मानवाने खूप तांत्रिक प्रगती केली आहे. आज उपलब्ध असणारे कॅमेरे कोणत्याही व्यक्तीचे हुबेहूब रंगीत चित्र देऊ शकतात; पण यामुळे तैलचित्राद्वारे व्यक्तिदर्शन करविण्याची पद्धत मागे पडली नाही. तैलचित्र हे अजूनसुद्धा फोटोपेक्षा जास्त जिवंत, जास्त चित्रदर्शी असे वाटते. तैलचित्र काढताना कलाकार व्यक्तीच्या चेहऱ्यावरील प्रत्येक प्रत्यक्ष तपशिलाचे चित्रण करत नाही. व्यक्तीच्या चेहऱ्यावरील त्याला महत्त्वाच्या वाटणाऱ्या काही वैशिष्ट्यांची तो आपल्या मनाने (कल्पनाशक्तीने) निवड करून त्याचेच रेखाटन तो करीत असतो. अशा तैलचित्राचे काही भाग जवळून पाहिले, तर फक्त रंगाचे उभे आडवे फराटे दृष्टीस पडतात; पण या सर्वांच्या संकलित परिणामामुळे चित्रवस्तूच्या चेहऱ्यावरील भावांचे, व्यक्तिमत्वाचे जेवढे प्रभावी दर्शन होते तेवढे त्याच्या फोटोद्वारे होत नाही. या उदाहरणावरून दृश्यमानामधून आपणास वास्तविकतेचेच निर्भेळ दर्शन होत नसून या दर्शनात आपल्या मनाचा, कल्पनाशक्तीचा पण एक मोठा भाग असतो, असे म्हणता येते. आपण जे विश्व पाहतो ते आपल्या प्रत्यय व कल्पनाशक्ती यांमुळेच मर्यादित असते. ब्रोनोस्की यांनी म्हटले आहे : "कल्पनाशक्तीशिवाय ज्ञान असू शकणार नाही, ना संस्कृती, ना विज्ञान, ना कला, ना मानवता".

हाच निष्कर्ष वैज्ञानिक अनुभवांद्वारे फोरस्टर अशा शब्दांत मांडतात :

"तेथे काय असते, याचा प्रत्यय मानवी मनाला मिळतच नसतो. तेथे काय आहे असे त्यास वाटत असते, त्याचाच





प्रत्यय त्यास मिळत असतो. तेथे प्रकाश नसतो. विविध प्रकारचे रंग नसतात. तेथे असतात भिन्न तरंग-लांबीचे विद्युत्चुंबकीय तरंग. तरी आपल्या मनाला विविध रंगांनी नटलेल्या गोष्टीचा अनुभव मिळू शकतो. तेथे संगीत नसते, ध्वनी नसतो. तेथील हवेच्या दाबात आवर्ती बदल होत असतात. त्यांद्वारे आपणास संगीताचा सुखकारक आनंद कसा मिळतो? मानवी मनच या गोष्टी निर्माण करीत असले पाहिजे. म्हणजे काय? मानव परिसराचे निव्वळ निरीक्षण करीत नाही, तर त्या क्रियेत त्याचा प्रत्यक्ष सहभाग असतो. मग प्रश्न निर्माण होतो तेथे वास्तविक असे काय आहे?

हाच आशय या शब्दांत पण मांडता येतो : प्रकाश हा स्वतः रंगीत नाही की तेजोमय नाही. योग्य डोळा अन् तांत्रिक प्रणाली यांनी त्याचे अवलोकन केले, तर त्यांमुळे रंग व तेज यांचा अनुभव मिळतो. डोळा, तांत्रिक प्रणाली या गोष्टी सजीव प्राण्यातच दिसतात. त्यामुळे जीव नसेल, तर रंग असणार नाही, तेज असणार नाही.

दृष्टी, कालगती व माया

बाह्य जगात दूरवर असणाऱ्या (उदा., अवकाशातील ग्रह, तारे) जडाविषयीची माहिती फक्त प्रकाशतरंगांद्वारेच मिळू शकते. अन् प्रकाश वेग अनंत नसून सान्त असल्यामुळे काही वेधक परिणाम निर्माण होतात.

सूर्यापासून निघणारे प्रकाशतरंग पृथ्वीपर्यंतचा प्रवास करण्यासाठी अंदाजे ८ मिनिटे घेतात. याचा अर्थ असा होतो की, पृथ्वीतलावरून कोणत्याही क्षणी दिसणारा सूर्य वर्तमान काळाचा नसतो. तो भूतकाळातील ८ मिनिटांपूर्वीचा असतो.

नेपच्यून हा ग्रह पृथ्वीपासून सर्वात दूरचा. त्यापासून परावर्तित होणारा सूर्याचा प्रकाश तब्बल २४१ मिनिटांनी पृथ्वीवर येऊन पोचतो. म्हणजे त्याच क्षणी दिसणारा नेपच्यून २४१ मिनिटांपूर्वीचा असतो.

बिटलगस हा तारा त्याही पलिकडला. त्याचा प्रकाश पृथ्वीपर्यंत येण्यासाठी ५२० वर्षे एवढा दीर्घ काळ घेतो. याचा अर्थ काय होतो तो पहा. कोणा एका क्षणी हा तारा आकस्मितपणे नष्ट झाला तरी त्यापासून आधीच निघालेला प्रकाश पृथ्वीपर्यंत येणारच असतो अन् असा ५२० वर्षांपर्यंत येत राहणारच असतो. त्यामुळे निरीक्षण करणारे आपले खगोलशास्त्रज्ञ म्हणतील बिटलगस तारा आहे त्या ठिकाणीच अस्तित्वात आहे; पण खरोखरी तो अस्तित्वात असतच नाही. म्हणजे जे नाही ते आपणास आहेसे वाटत राहणार.

"वैज्ञानिक मीमांसा हे एक फक्त गणितीय प्रतिरूप असते. ज्यामुळे निरीक्षणांमुळे मिळालेल्या माहितीचे आपण सुसंगत संघटन करू शकतो. मीमांसेला अस्तित्व असते ते फक्त आपल्या मनात. त्यामुळे काय सत्य आहे अन् काय काल्पनिक असा प्रश्न विचारण्यात काही अर्थ नसतो त्यापेक्षा यापैकी काय अधिक उपयुक्त आहे हा साधा प्रश्न विचारणे जास्त योग्य दिसते". असे हॉकिंग यांनी म्हटले आहे.

काही तारे आकस्मितपणे संकोच पावून कोसळतात. त्याचे काही वेळा कृष्ण विवर बनते. कृष्ण विवराचे गुरुत्वाकर्षण इतके प्रबळ असते की, ते विवरात उत्सर्जित झालेल्या प्रकाशाला सुद्धा बाहेर जाऊ देत नाही. बाहेरून त्याच्याकडे प्रकाश आला, तर तो पण त्यामध्येच बंदिस्त होऊन राहतो. म्हणजे कृष्ण विवराचे अस्तित्व प्रकाशाच्या सहाय्याने सिद्ध करताच येत नाही. म्हणजे येथे जे आहे ते नाहीसे वाटते. मागल्या परिच्छेदात वर्णन केलेल्यापेक्षा अगदी उलटी परिस्थिती निर्माण होते.

या सर्व विवेचनाचा अर्थ असा होतो की, वस्तूविषयीचे संपूर्ण "सत्य" ज्ञान मनुष्याला कधीच मिळणार नसते. बुद्धवाद किंवा शंकराचार्यांच्या मायावादी मीमांसेशी हा निष्कर्ष सुसंगत असाच आहे.

या निष्कर्षाच्या मागे असलेल्या विविध प्रक्रियांचा परत सारांशरूपाने उल्लेख करावासा वाटतो.

दृष्टिद्वारा मनुष्याला बाह्यसृष्टीचे जे ज्ञान मिळते ते बऱ्याच प्रमाणात व्यक्तिनिष्ठ असते, सापेक्ष स्वरूपाचे असते. कारण या प्रक्रियेत

१) सांकेतीकरण व निःसांकेतीकरण या क्रियांचा अंतर्भाव असतो. प्रत्येक क्रियेमुळे माहितीमध्ये विकृती निर्माण होण्याची शक्यता असते व ती होत पण असते (पुढे पहा).
२) दृक् प्रक्रियेत संदेशावर सेन्सॉर प्रक्रिया होत असते.
३) दृक् प्रत्ययामध्ये मनुष्याचे मन, त्याची जाणीव व त्याची कल्पनाशक्ती यांचा महत्त्वाचा सहभाग असतो.
४) दृक् प्रत्ययावर मनुष्याच्या दृष्टी प्रणालीच्या मर्यादा पण पडत असतात.
५) प्रत्येक निरीक्षण किंवा त्याद्वारे मिळालेली माहिती ही सापेक्ष असते. ती संपूर्णपणे वस्तुनिष्ठ असू शकत नाही.

या मुद्यांपैकी ज्याविषयी पुरेसा खुलासा आला नाही आहे त्यासाठी पुरवणी खुलासा पुढे दिला आहे.

सांकेतीकरण व निःसांकेतीकरण याद्वारा मिळणाऱ्या माहितीमध्ये विकृती असू शकते. याचे साधे उदाहरण म्हणजे टेलिफोन मधून येणारा आवाज व्यक्तीच्या नैसर्गिक आवाजापेक्षा बराच वेगळा असतो. पूर्वीच्या काळी गाण्याचे मुद्रण करण्यासाठी व त्यामधून आवाज परत मिळविण्यासाठी ज्या यांत्रिकी पद्धती वापरल्या जात असत, त्या अतिशय कमी कार्यक्षमतेच्या असत. त्यामुळे पूर्वीच्या ग्रामोफोनवर ऐकू येणारा आवाज मूळ आवाजापेक्षा बराच निराळा व अनैसर्गिक असा असायचा. सध्याच्या इलेक्ट्रॉनिक पद्धतीद्वारे मिळणाऱ्या आवाजाशी त्याची तुलना केली, तर हा फरक सहज लक्षात येतो.

मानवाच्या दृक् प्रणालीमधील सांकेतन व निःसांकेतन पद्धतीची कार्यक्षमता खूपच अधिक आहे, यात काही शंका नाही; पण त्यामुळे काही दोष यावयाचे टळत नाही हे मान्य करावयासच हवे.

मनुष्याची दृष्टी-योजना त्याच्या परिसरातील स्थूल विश्वाचेच आकलन किंवा निरीक्षण करण्यासाठी निर्माण झाली असावी असे वाटते. कारण खूप दूर अंतरावरील वस्तूचे (उदा., अवकाशातील ग्रह, तारे इ.) निरीक्षण करण्यासाठी किंवा सूक्ष्मस्तरावरील घटना किंवा वस्तू यांच्यासाठी मानवी डोळ्यांची शक्ती कमी पडते. विज्ञानयुगाची सुरूवात गॅलिलीओपासून झाली असे मानले जाते. गॅलिलीओने दुर्बिण तयार करून आकाशाकडे बघितले तेव्हा त्यास पूर्वीपेक्षा दहा पटींनी अधिक तारे दिसू लागले होते.

माणसाच्या अवकाशविश्वाच्या सीमा विस्तारत गेल्या. उपकरणांत आणखी प्रगती झाल्यानंतर त्याला नुसतेच अधिक तारे दिसू लागले असे झाले नाही. तारा पृथ्वीपासून किती दूर अंतरावर आहे? त्याचे द्रव्यमान किती आहे? तापमान किती आहे? त्यामधील द्रावघटक कोणते? अशी तपशीलवार माहिती मिळू लागली. तेव्हा त्याला कळले कोणताच तारा स्थिर नसतो. सर्व तारे महाप्रचंड वेगाने पृथ्वीपासून दूर असे धावत आहेत. त्याला आणखी पण कळले की, अशा प्रचंड वेगाने धावणाऱ्या ताऱ्यांच्या गतीचे आकलन करून घेण्यासाठी त्याची सर्वसामान्य बुद्धी किंवा तर्कवाद याचा काही उपयोग होत नाही. या कार्यासाठी आईन्स्टाइन यांच्या सापेक्षता सिद्धांताचा उपयोग करावा लागतो.

सूक्ष्मदर्शक यंत्राच्या शोधामुळे मनुष्याला जीवाणू, किटाणू, अणू अशा सूक्ष्म गोष्टींचे निरीक्षण करता येऊ लागले. या उदाहरणावरून मनुष्याला मिळालेल्या निसर्गदत्त दृष्टी-प्रणालीच्या मर्यादा स्पष्ट होतात. या मर्यादांमुळे त्याद्वारे मिळणारी माहिती संपूर्ण सत्याचे दिग्दर्शन करू शकत नाही, असे का म्हटले जाते ही गोष्ट स्पष्ट होते.

आधुनिक भौतिकीने निरीक्षण क्रियेद्वारे माहिती मिळविण्याच्या प्रक्रियेमागील काही मूलभूत तत्त्वे स्पष्ट केली. त्याचा संक्षिप्त उल्लेख केल्याशिवाय प्रस्तुत विवेचनाला पूर्णता येत नाही, असे मला वाटते. १) निरीक्षण क्रियेत वस्तू (निरीक्ष्य) व निरीक्षक यांमध्ये ऊर्जेची देवघेव व्हावी लागते. अशी देवघेव झाल्याशिवाय निरीक्षण क्रियाच संपन्न होऊ शकत नाही. दाखला द्यायचा तर, आपणास माहिती आहे की बाह्य जगात घटना होत असतात, वदल होत असतात, आणि त्यामुळेच आपणास कालगतीची जाणीव होऊ शकते. वस्तूच्या स्थानात होणाऱ्या *वदलामुळे* आपणास वस्तूच्या गतीविषयी कल्पना येऊ शकते, माहिती मिळू शकते.

२) प्रत्येक निरीक्षण क्रियेत वस्तूच्या अवस्थेत वदल होत असतो.

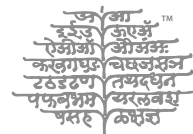
आमचे एक सहाध्यायी होते, ते म्हणत, मी दुर्बिणीतून सूर्याकडे पाहिले, तर सूर्याच्या अवस्थेत बदल कसा होतो?

सूर्यापासून निघालेला प्रकाश दुर्बिणीत शिरल्याशिवाय निरीक्षकाला सूर्याचे दर्शन होणे शक्यच नसते. या प्रकाशात काहीतरी ऊर्जा होती ती प्रथम सूर्यातच होती. प्रकाश सूर्यापासून निघाल्यानंतर तेवढी ऊर्जा सूर्याने गमावली म्हणजे त्याच्या अवस्थेत बदल झाला. दुर्बिणीत शिरणाऱ्या प्रकाशामुळे आपणास प्रकाशउत्सर्जनापूर्वी असणाऱ्या सूर्याच्या अवस्थेविषयी माहिती मिळत होती. ही ऊर्जा गमावलेल्या सूर्याबद्दलची ती माहिती नव्हती. त्यामुळे वर्तमानकाळातल्या सूर्याविषयीची माहिती संपूर्ण नाही, असे म्हणता येते. त्यामुळे, विज्ञानाप्रमाणे, कोणत्याही वस्तूच्या संपूर्ण वास्तविक स्वरूपाचे ज्ञान करून घेणेच शक्य दिसत नाही.

बुद्ध तत्त्वज्ञानाप्रमाणे

मतिलाल यांच्या पुस्तकात बुद्धतत्त्वज्ञानाप्रमाणे प्रत्यय प्रक्रियेचे सूत्र रूपाने वर्णन केले आहे. वैज्ञानिक दृष्टिकोनाचे आकलन करून घेण्यास उपयुक्त ठरेल या कल्पनेने ते येथे दिले आहे.

1) What we are aware of is only sense data in our perception.
2) We do not perceive objects directly but only their sensory properties.





3) Perception is a mind construct based on sensory data. It involves inference. Perceptions and objects are different.
4) Objects exist but not mind-independently. The mind synthesises awareness.
5) Sensory core of perception is the basis of all knowledge.
6) It can be expressed and communicated in words or concepts.
7) Knowledge is self-revealing.
8) It does not believe in a solid non-fluctuating mind independent of the external world.
9) Experience represents the building blocks of knowledge.
10) It regards the universe as a convenient myth which is dispensable.
11) All gross artifacts have a nominal existence.
12) Nominal reality not causally effective in the perception process.
13) Cognition involves information processing.

संदर्भ

The Brain, Torstar Books, New York, 1984.

Eye and The Brain, R.L. Gregory, Weidenfield & Nicholson, London, 1977.

Origin of the Mind, C. Furst, Prentice Hall, U.S.A., 1979.

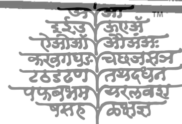
A Brief History of Time, S.W. Hawking, Bantam books, U.S.A., 1988.

Ascent of Man, J. Bronowski, BBC Publication, London, 1973.

Perception, B.K. Matilal, Clarendon Press, Oxford, U.K. 1986.



अनुक्रमणिका





द.ग. गोडसे यांची कलामीमांसा

सुधीर देवरे

द.ग. गोडसे यांच्या कलामीमांसेतील प्रत्येक संकल्पनेशी अथवा त्या त्या संकल्पनेत उपयोजलेल्या मीमांसेवर आपल्याला काही आक्षेपांशिवाय पूर्णतः सहमत होता येत नसले, तरीही ही एक ज्ञानगर्भ कलामीमांसा आहे, हे कबूल करावेच लागते. म्हणून अशा चाकोरीबाहेरच्या मीमांसेला दाद देणे आपले कर्तव्यच ठरते.

या कलामीमांसेत अनेक ज्ञानशाखांचा अभ्यास अंतर्भूत आहे. शिल्प, चित्र, साहित्य, संगीत, लोककला आदी कलांबरोबरच वस्तू, वास्तू, साहित्यशास्त्र, स्थापत्यशास्त्र, समाजशास्त्र, मानसशास्त्र, मानववंशशास्त्र, जीवशास्त्र, प्राणिशास्त्र, गणित, भूमिती, शरीरशास्त्र, राज्यशास्त्र, धर्मशास्त्र, भूस्तरशास्त्र, खगोलशास्त्र आदी शास्त्रे तसेच युंगीयन सिद्धान्त, यातुविद्या, पुराण, तत्त्वज्ञान, संस्कृती आणि आधिभौतिकी अशा ज्ञानशाखांचा अभ्यास ग्रथित झालेला आहे. उपरोक्त ज्ञानशाखांचा अभ्यास विविध कलाकृतींची मीमांसा करताना उपयोजलेला दिसतो.

भाषा, रेषा, रंग, आकार, अवकाश, शब्द, स्वर, सांस्कृतिकता, स्थितिसापेक्षता, सौष्ठवता, गतिमानता, ग्रामीण वास्तू, वस्तू, मूर्ती, चित्रकला, ग्रामीण परिमाणे, नैसर्गिक आविष्कार (नदीतले शाळिग्राम, झाडांच्या पानांची वाकवळणे), शिलालेख, बखर, पत्र, नृत्य, शेती, अवजारे, लोकव्यवहार, जीवनशैली आदींतले सखोल ज्ञान योग्य त्या पुराव्यांसह या मीमांसेत उपयोजलेले दिसते. विविध कलांचा साक्षेपी अभ्यास विविधांगी दृष्टिकोनांतून मांडलेला असूनही ही मीमांसा अजूनही उपेक्षित राहिलेली आहे.

गोडसे यांच्या मीमांसेत काही त्रुटी असतील, अंगभूत असे दोषही असतील; तरीही या मीमांसेने मराठी कलामीमांसेत एक वैशिष्ट्यपूर्ण कामगिरी केली आहे. या निबंधातून गोडसे यांच्या त्या कामगिरीचाच शोध घ्यायचा आहे.

निखळ साहित्यसमीक्षा म्हणता येईल अशी समीक्षाही गोडसे यांनी केली आहे. *पोत* ग्रंथात ज्ञानेश्वरीचा पहिला अध्याय, *लोकधाटी* व *मातावळ* या ग्रंथांत एकाच लोकगीताचे वेगवेगळे अर्थनिर्णयन केले आहे. तसेच *ऊर्जायन* आणि *वाकविचार* या ग्रंथांत वेगवेगळ्या प्रकारच्या वाङ्मयीन आविष्कारांची समीक्षा पाहावयास मिळते.

गोडसे हे आपल्या कलामीमांसेत फक्त प्रमेय मांडून थांबले नाहीत. त्या त्या प्रमेयाचे उपयोजनही त्यांनी यशस्वीपणे करून दाखवले आहे. त्यांचे विषय, प्रमेय, संकल्पना, विवेचन, अनुमान व निष्कर्ष विवादास्पद ठरावेत, इतके पारंपरिक समजुतींना धक्का देणारे असतात. मात्र त्यांचे साक्षेपी चिकित्सक विश्लेषण होणे जरुरीचे आहे.

शिल्प, चित्र, साहित्य आदी कलाप्रकारांतील कोणतीही कलाकृती असो, ज्या आविष्कारात स्थितिसापेक्ष जीवनजाणिवा दृग्गोचर होतात, ती कलाकृती गोडसे वस्तुनिष्ठ आविष्कार मानतात. अनुषंगाने ही मीमांसा कलाकृतीच्या निर्मितिप्रक्रियेवरही प्रकाश टाकते.

'गोडसे शैली' म्हणून ओळखता यावी अशी खास शैली या मीमांसेची आहे. भाषा, प्रमेय, पुरावे, उदाहरणे अस्सल मराठी आणि वस्तुनिष्ठ आहेत. भाषा आशयघन, पल्लेदार व खास मराठमोळी म्हणता येईल अशी आहे. संकल्पनाही पाश्चात्त्य नाहीत; त्या मराठी मातीतूनच आलेल्या आहेत. काही ठिकाणी मीमांसेतली आलंकारिक व काव्यमय भाषा मात्र खटकते.

द.ग. गोडसे : व्यक्तित्वविचार

कै. द.ग. गोडसे यांना 'चित्रकार गोडसे' म्हणून ओळखले जात असे. गोडसे यांच्या मृत्यूनंतर वृत्तपत्रांतल्या बातम्यांनी त्यांचा उल्लेख 'चित्रकार गोडसे' असाच केला होता. मात्र गोडसे यांना अलीकडच्या काळात आपला असा उल्लेख होणे कमीपणाचे वाटत असे.

गोडसे यांचे *पोत* (१९६३), *शक्तिसौष्ठव* (१९७२), *गतिमानी* (१९७६), *लोकधाटी* (१९७९), *मातावळ* (१९८१), *ऊर्जायन* (१९८५) आणि *वाकविचार* (१९९३; निधनोत्तर प्रकाशित) हे ग्रंथ प्रकाशित आहेत. या व्यतिरिक्त त्यांचे अन्य काही ग्रंथ प्रकाशित असले, तरी उपरोक्त सात ग्रंथांतून त्यांची कलामीमांसा आलेली आहे. 'आपण एवढी पायाभूत मीमांसा मांडली असूनही तिची पाहिजे तशी दखल घेतली जात नाही, आपली मीमांसा अनुल्लेखाने मारली जाते' (पत्र), याचा सल नेहमी त्यांच्या मनात असे.

अनुक्रमणिका





गोडसे यांच्या कलामीमांसेच्या अभ्यासावरून गोडसे हे आधी उत्तम कलासमीक्षक-कलामीमांसक होते आणि नंतर चित्रकार, नेपथ्यकार वगैरे होते, असे म्हणावे लागते.

चित्रकार : गोडसे यांना बालपणापासूनच चित्रकलेची आवड होती. आणि कलाक्षेत्रात 'चित्रकार' या नात्यानेच त्यांचा प्रवेश झाला होता. अनेक पुस्तकांची मुखपृष्ठे आणि सजावट गोडसे यांनी केली होती. त्यांपैकी *मर्ढेकरांच्या कविता*, *रणांगण*, *वाटचाल*, *मजल-दरमजल*, *गंधरेखा*, *ऊर्जायन*, *नांगी असलेले फुलपाखरू* इ. पुस्तकांची मुखपृष्ठे गाजली.

बॉम्बे आर्ट सोसायटी, दिल्ली आर्ट सोसायटी, कमर्शियल आर्टिस्ट्स गिल्ड (कॅग) आणि 'टाइम्स ऑफ इंडिया' येथील गोडसे यांची कामगिरी विशेष उल्लेखनीय ठरली. याव्यतिरिक्त अनेक पदके आणि पारितोषिके यांचे ते मानकरी ठरले.

द.ग. गोडसे यांच्या कलामीमांसेवर त्यांच्यातल्या चित्रकाराची दाट छाया पसरली आहे. शेवटी शेवटी 'चित्रकार' असा आपला उल्लेख जरी त्यांना खटकत होता तरी, "मी चित्रकार असल्यामुळेच कलाविष्कारांकडे अनेक दृष्टिकोनांतून पाहू शकतो" असेही ते खाजगीत अभिमानाने सांगत. "चित्रकार बघतो तेव्हा षडांगानं बघतो, माशीला जसे षट्कोनी डोळे असतात तसेच चित्रकारालाही असतात. हे सहा कोन म्हणजे रूपभेद, प्रमाण, भाव, लावण्य, सादृश्य आणि वर्णिकाभंग (कुंचला चालण्याची गती व शैली). असं पाहणं कलावंतानं जाणीवपूर्वक घडवलेलं असतं." हे अवतरण गोडसे यांनी प्रस्तुत अभ्यासकाला लिहिलेल्या पत्रातून घेतले आहे. अंजली कीर्तने यांना दिलेल्या मुलाखतीतही गोडसे यांचे उपरोक्त उद्‌गार आलेले आहेत.

नेपथ्यकार : गोडसे कलाक्षेत्रात आणि नाट्यक्षेत्रात 'चित्रकार' या विशेषणावरोबरच 'नेपथ्यकार' या नावानेही ओळखले जात होते. 'वैजयंती', 'भाऊबंदकी', 'होनाजी बाळा', 'तुझे आहे तुजपाशी', 'सुंदर मी होणार', 'मुद्राराक्षस' (जर्मन), 'शाकुंतल' (जर्मन), 'मृच्छकटिक', 'बॅरिस्टर', 'बावनखणी', 'हयवदन', 'अग्निपंख' आदी एकशेसातवर लहानमोठ्या नाटकांचे नेपथ्य गोडसे यांनी केले आहे. पैकी सर्वोत्कृष्ट नेपथ्यकार म्हणून नाट्यदर्पण मानचिन्हे, 'बॅरिस्टर' (१९७८) व 'बावनखणी' (१९८४) या नाटकांना मिळाली आहेत. तसेच अखिल भारतीय मराठी नाट्य परिषदेचे जोत्स्ना भोळे पारितोषिक (१९८५), महाराष्ट्र राज्य-पुरस्कार : 'अग्निपंख' (१९८७), संगीत नाटक अकादमीतर्फे राष्ट्रीय पारितोषिक (१९८८), मुंबई मराठी साहित्य संघाचे सन्माननीय सभासदत्व (१९८८-८९) असे पुरस्कार त्यांना प्राप्त झाले आहेत. 'वैजयंती', 'मृच्छकटिक', 'शाकुंतल', 'बावनखणी' या नाटकांच्या नेपथ्यरचनेची प्रायोगिक व संशोधनात्मक म्हणून नोंद घ्यावी लागेल.

गोडसे नाट्यसंहितेचा सखोल अभ्यास करूनच आरेखनाच्या संकल्पना राबवीत असत. तसेच स्तरनिविष्ट रंगमंच (लेव्हल्स) व सूचकतेचे प्रकटन करणाऱ्या वस्तुविशेषांचा उपयोगही गोडसे आपल्या नेपथ्यरचनेत करीत असत. नवीनतेचा ध्यास, नाटकागणिक वेगळे नेपथ्य, वैविध्य, वस्तुनिष्ठता आदी घटकांनी युक्त असलेले गोडसे यांचे नेपथ्य कलात्मकतेचा व सौंदर्याचा एक वस्तुपाठच असे.

कलामीमांसक, चित्रकार, नेपथ्यकार या व्यतिरिक्त गोडसे हे उत्तम इतिहासतज्ज्ञ, अभ्यासू संशोधक, नाटककार, तत्त्वज्ञ आणि सर्वच क्षेत्रांतले – अभ्यासशाखांचे चांगले जाणकार व्यक्तिमत्त्व होते.

मात्र प्रस्तुत निबंधात आपल्याला फक्त कलामीमांसक द.ग. गोडसे यांचाच अभ्यास करावयाचा आहे.

विषयाची व्याप्ती आणि गृहीततत्त्व :

गोडसे यांनी आपल्या प्रमेयांत अनेक कला उपयोजित केल्या आहेत. अनेक कलांची मीमांसा केली आहे. एका कलेचे उपयोजन करताना ओघाने पुरावा म्हणून इतर कलांची उदाहरणे देणे हा तर या कलामीमांसेचा स्वाभाविक स्थायीभाव आहे. काही कलांचे ठरवून उपयोजन केलेले आढळते, तर काही आनुषंगिक म्हणून झाले असल्याचे लक्षात येते.

कला : चित्र, शिल्प, साहित्य, नृत्य, संगीत, नाट्य, नेपथ्य (रंग, रेषा, आकार, अवकाश, स्वर, शब्द – आनुषंगिक)

ग्रामीण कला : लोकगीत, लोककथा, लोकनृत्य, लोकव्यवहार, लोकनाट्य, ग्रामीण ओवी, ग्रामीण चित्र, ग्रामीण शिल्प (यातुविद्या, ग्रामीण मडके, ग्रामीण गोधडी – आनुषंगिक)

वास्तू : मंदिर, किल्ले, सांस्कृतिक वास्तू

वस्तू : ग्रामीण मडके, नांगर

नैसर्गिक आविष्कार : शाळिग्राम, झाडांची पाने, निसर्गातला वाक

लोकव्यवहार : ग्रामीण परिमाणे (पुरुषभर पाणी, हाकेवर गाव आदी)

पुरातत्त्वीय : शिलालेख, मूर्तिकला, पुराण, गुहाशिल्प

उद्योग : शेती, शिकार

मूर्ती : ग्रामदैवते, देवी, नंदी

शास्त्र : गोडसे यांची मीमांसा वाचताना काही वेळा आपण शास्त्रांचे ग्रंथ वाचत आहोत की कलांचे, याचा संभ्रम पडावा

अशा विस्तृतपणे शास्त्रीय माहितीचा ऊहापोह झालेला आढळतो. याशिवाय तात्कालिक जीवनजाणिवा, धार्मिक-सामाजिक संकेत, धर्माचरण, लोकसमजुती, जीवनपद्धती आदी विविध ज्ञानक्षेत्रांतील अभ्यासही या मीमांसेतून झाला आहे.

गृहीततत्त्व : गोडसे यांच्या लिखाणाचा आतापर्यंत 'कलामीमांसा' असा उल्लेख आपण करत असलो, तरी या लिखाणाचे निश्चित वर्गीकरण करणे आवश्यक आहे. कारण गोडसे यांनी विविध कलांच्या मीमांसेबरोबरच साहित्यसमीक्षाही केलेली आहे. गोडसे यांची अमूक समीक्षा – 'साहित्यसमीक्षा' व अमूक 'कलासमीक्षा' असे वेगवेगळे वर्गीकरण करण्यापेक्षा या समग्र समीक्षेला विशिष्ट नावाने संबोधता येईल काय, हा विचार केला पाहिजे. या लिखाणाला नक्की 'कलामीमांसा' का म्हणायचे? असा प्रश्न येथे साहजिकच उपस्थित होतो.

प्रा. गंगाधर पाटील यांनी कलामीमांसेची एक व्याख्या केली आहे :

"कलासमीक्षेत वापरल्या जाणाऱ्या व कलेशी निगडित असणाऱ्या कलाविषयक संकल्पनांची, तत्त्वांची, कलामूल्यांची तर्कनिष्ठ रीतीने मीमांसा करणाऱ्या मीमांसेला 'कलामीमांसा' (*Theory of Art*) असे म्हणता येईल." (*अनुष्टुभ्*, नोव्हें.-डिसें. ८७, पृ. ९)

या व्याख्येच्या अनुषंगाने द.ग. गोडसे यांचे प्रस्तुत लिखाण कलामीमांसा ठरते.

गोडसे यांच्या समग्र मीमांसेचे स्वरूप आतापर्यंत मांडल्या गेलेल्या मीमांसेहून वेगळे आहे काय? ही मीमांसा मराठी कलामीमांसेत नवीन भर टाकू शकली आहे काय? या विचारप्रवाहाची सुरुवात व विकास, गोडसे यांची परिभाषा व अफलातून अशा पण नाविन्यपूर्ण संकल्पना यांचा विचार करण्यात येईल. या संपूर्ण विचारप्रवाहात-मीमांसेत सुसूत्रता आहे काय? हे संशोधून अनुमान काढणे, असे या निबंधाचे स्वरूप आहे.

'पोत' संकल्पनेची पूर्वपीठिका :

'पोत' ही प्रामुख्याने कापडाच्या संदर्भात वापरली जाणारी संकल्पना आहे. 'पोत' म्हणजे विशिष्ट जागेत करण्यात आलेली उभ्या-आडव्या धाग्यांची वीण. विणलेली रचना. पोत ही पटनिविष्ट संज्ञा आहे. पाश्चात्त्य कलामीमांसेत 'पोत' या संकल्पनेला सहयोगी अशी 'Texture' ही संकल्पना आहे. पण 'Texture' या इंग्रजी संज्ञेपेक्षा गोडसे यांची 'पोत' संकल्पना अधिक समृद्ध वाटते. Texture या संज्ञेत घडण येते; पण संस्कृतिसंपन्न असे ऐंद्रिय भान जाणवत नाही.

"प्रत्येक आविष्काराला अंगभूत पोत असते आणि हे पोत आविष्काराचा एक अविभाज्य घटक असते. कोणत्याही कलात्मक आविष्काराचे पोत तर उघडच प्रतीत होते आणि अकलात्मक आविष्काराचे पोतही – मग त्या पोताचा दर्जा काहीही असो – सूक्ष्म दृष्टीने न्याहाळल्यास चोखंदळ निरीक्षकास दिसू शकते." (*पोत*, पृ. ३)

पोत ही संज्ञा आविष्काराचा निकष आहे, सौंदर्याचा नाही. पोत या संज्ञेतच एक प्रतवारी, दर्जा ठरवणे हा अर्थ अनुस्यूत आहे. परंतु हे विचारसूत्र मांडताना आविष्काराची प्रतवारी ठरविणे किंवा दर्जा ठरविणे हा हेतू नाही.

कलाविष्कारातील पोत आणि त्याचे घटक :

(जाणीव, आकार व अवकाश, यंत्रणा, माध्यम)

गोडसे यांनी सर्वसाधारण आविष्काराच्या पोताचे घटक व कलात्मक आविष्काराच्या पोताचे घटक यांचे समीकरण दिले आहे :

१) कापड ज्या पदार्थाचे वनविण्यात येते तो मूळ पदार्थ – जीवनविषयक तत्त्व
२) धागा – तत्त्व विशद करणारी जाणीव
३) ताणावाणा – या जाणिवांची आडवी – उभी वीण
४) यंत्रणा – जाणिवांचा आविष्कार घडवून आणणारे माध्यम (भाषा, शिल्प, चित्र)

"प्रत्येक आविष्काराची निर्मितिप्रेरणा कलावंताला त्या त्या कालखंडातील जीवनविषयक निष्ठांतूनच मिळते." (*पोत*, पृ. ८) ही जीवननिष्ठा पोताचा पहिला घटक होय.

जीवनविषयक निष्ठा स्वभावतः अमूर्त असतात. त्या ज्या जाणिवांतून प्रतीत होतात, त्या जाणिवा म्हणजे आविष्काराच्या पोतातील धागे होत. ह्या जाणिवा कमी-अधिक पिळाच्या असतात. त्यावर कलात्मक पोताची प्रतवारी अवलंबून असते. हा दुसरा घटक.

तिसरा घटक म्हणजे आविष्काराचे 'माध्यम'.

"कोणतीही जाणीव व्यक्त करणाऱ्या आकार-अवकाशाचे रेषा व रंग यांच्या साहाय्याने करण्यात येणारे आलेखन म्हणजे चित्रणाचा आविष्कार होय." (*पोत*, पृ. ९) चित्राच्या संदर्भात अशी व्याख्या गोडसे करतात. चित्रणाच्या आविष्कारातील तीन गोष्टी अशा :





पहिली – कोणतीही अमूर्त जाणीव

दुसरी – ही अमूर्त जाणीव व्यक्त करू शकणारे आकार व अवकाश

तिसरी – या आकार व अवकाशांना मूर्त व प्रत्यक्ष स्वरूप देणारी रेषा व रंग यांची साधनीभूत तांत्रिक व्यवस्था अथवा यंत्रणा.

आता चित्रणाच्या आविष्कारातील या तीन गोष्टी व आविष्काराच्या पोतातील तीन घटक यांची तुलना :

१. आविष्कारात प्रतीत होणारे जीवनविषयक तत्त्व – कोणतीतरी अमूर्त जाणीव

२. हे तत्त्व विशद करणारी जाणीव अथवा जाणिवा – ही अमूर्त जाणीव व्यक्त करणारे आकार व अवकाश

३. जाणिवांना कलात्मक आविष्काराचे रूप देणारे माध्यम (भाषा, शिल्प, चित्र इत्यादी) – आकार व अवकाश यांना मूर्त व प्रत्यक्ष स्वरूप देणारी रेषा व रंग यांची साधनीभूत व्यवस्था अथवा यंत्रणा.

कापडाचे पोत घडवून आणणारा साचा म्हणजेच कलात्मक आविष्काराचे पोत घडवून आणणारे 'माध्यम' हे उपरोक्त तुलनेवरून गोडसे स्पष्ट करतात.

'पोत' संकल्पनेतील स्थितिसापेक्षता सिद्धान्त :

प्रत्येक कलात्मक आविष्कार म्हणजे कलावंताने जीवनावर केलेले भाष्य असते. म्हणून आविष्काराच्या पोतातून स्थितिसापेक्ष जीवनाचेच दर्शन घडते. मग त्या आविष्काराची सौंदर्यदृष्ट्या प्रतवारी, आविष्कारनिर्मितीचे स्थल, काल, व्यक्ती अथवा माध्यम कोणतेही असो. उदाहरणार्थ, "*ज्ञानेश्वरी* आणि भास्करभट्टाचे *शिशुपालवध* हे काव्य यांचे पोत तपासले तर दोघांतही जीवनजाणिवांचा एकच बंध दिसून येतो." (*पोत*, पृ. ८). प्रत्येक आविष्काराची निर्मितीप्रेरणा कलावंताला त्या त्या कालखंडातील जीवनविषयक निष्ठांतूनच मिळत असते. तत्कालीन जीवनजाणिवा, तत्कालीन समाज, रूढी, परंपरा, तत्कालीन घटना, समज, अपसमज, श्रद्धा आदी गोष्टींचे त्या त्या काळातल्या कलाकृतींमध्ये अपरिहार्यपणे प्रतिबिंब पडत राहते. मग त्या समाजातला तो कलावंत काव्यनिर्मिती करीत असो, शिल्प कोरीत असो, चित्र चितारीत असो वा अन्य कलाकृती निर्मित असो; पण तत्कालीन जीवनजाणिवांच्या प्रभावानेच ती कलाकृती निर्माण होत असते. या सर्व प्रक्रियेलाच गोडसे 'स्थितिसापेक्ष' ही संज्ञा वापरतात. ही सर्व प्रक्रिया म्हणजे एक तांत्रिक प्रक्रियाच असते. आणि कोणत्याही तंत्राची प्रगती सामाजिक व शास्त्रीय जाणिवा यांच्या संवादित्वातून होत असते.

"तंत्रामागील यंत्रणेचा स्वभाव गतिमान असतो व त्यामुळे कोणतेही तंत्र प्राथमिक अवस्थेकडून विशेषीभवनावस्थेकडे व विशेषीभवनावस्थेकडून विलगीकरणावस्थेकडे जाऊ लागते." (*पोत*, पृ. ५) म्हणून एकच कथावस्तू असलेल्या कलाकृती भिन्नभिन्न जीवननिष्ठ जाणिवांच्या काळात त्या त्या जाणिवांच्या पोतातून प्रतीत होत असतात. या अवस्था सहा प्रकारच्या आहेत :

१) *प्रथमावस्था* : प्रत्यक्ष निसर्गापासून धडे घेऊन आलेखन.
– रूपभेद, रंग, आकार व अवकाश यांच्या स्वरूपाची कल्पना प्रत्यक्ष निसर्गापासून घेतलेली असते. (*पोत*, पृ. १४)
– यंत्रणेचे स्वरूप त्याच्या कार्याच्या मानाने दुय्यम. (*पोत*, पृ. ५)

२) *वस्तुनिष्ठ अवस्था* – कोणताही मानवी आदर्श, संकेत अथवा अभिनिवेश यांपासून पूर्णपणे अलिप्त असे सहजसुंदर निसर्गरूप असते. (*पोत*, पृ. ४)

३) *आदर्श चित्रणावस्था* – मानवी आदर्शाची शिस्त.
– रेषा, रंग, आकार व अवकाश हे, वास्तवापेक्षा, ते कसे असावेत हे चित्रित करण्याचा आग्रह.
– निसर्गातील कोणतीही गोष्ट कशी आहे, त्यापेक्षा ती कशी असावी, हे सांगण्याचा आग्रह आढळून येतो. (*पोत*, पृ. ६).

४) *संकेतावस्था* – चित्रणयंत्रणेची सारी अंगे प्रगत व प्रगल्भ झालेली असतात.
– रेषा, रंग, आकार व अवकाश यांचे स्वरूप व कार्य निश्चित व तंत्रबद्ध झालेले असते. (*पोत*, पृ. १८)
– आदर्श चित्रण करणारी यंत्रणा स्वतःच्या तांत्रिक प्रक्रियेनेच संकेत निर्माण करते.

५) *विशेषीभवनावस्था* – कलात्मक जाणिवा निसर्गापासून नेमक्या विरुद्ध दिशेने जातात.

६) *विलगीकरणावस्था* – अनावश्यक तपशीलांचे किचकट आलेखन.

आविष्कारयंत्रणेच्या प्रथमावस्थेपासून संकेतावस्थेपर्यंत मूळ

जाणिवांच्या स्वरूपाचा विचार केल्यास, त्यांचे आविष्कारातील महत्त्व उतरत्या भांजणीने कमी होत जाते आणि यंत्रणेच्या प्रगतीच्या दृष्टीने विचार केल्यास तिचे महत्त्व चढत्या श्रेणीने वाढत जाते.

'पोत' संकल्पनेचे उपयोजन :

अ) जातककथाधिष्ठित शिल्पे-चित्रे : 'छदंत' जातककथेचे सहा शिल्प-चित्रांकित आविष्कार आज उपलब्ध आहेत. या एकच कथावस्तू असलेल्या आविष्कारांची प्रथमावस्था, वस्तुनिष्ठ चित्रणावस्था व विलगीकरणात्मक चित्रणावस्था अशी वर्गवारी गोडसे यांनी केली आहे. हे सहा आविष्कार इ.स.पू. दुसऱ्या शतकापासून इ.स.च्या सहाव्या शतकापर्यंतचे असावेत असे, तज्ज्ञांचा हवाला देऊन गोडसे सांगतात.

१. भारहूत – इ.स.पू. दुसरे शतक – पहिले शिल्प
२. सांची – इ.स.पू. पहिले शतक – दुसरे शिल्प
३. करमार – इ.स. चे पहिले – दुसरे शतक – तिसरे शिल्प
४. अमरावती – इ.स. चे पहिले – दुसरे शतक – चौथे शिल्प
५. अजिंठा (१० वे लेणे) – इ.स. चे दुसरे – तिसरे शतक – पाचवे भित्तिचित्र
६. अजिंठा (१७ वे लेणे) – इ.स. चे सहावे शतक – सहावे भित्तिचित्र

या सहा आविष्कारांत भारहूतपासून अजिंठा येथील सतराव्या लेण्यातील 'छदंत' कथेत स्थितिसापेक्ष जीवनाचे प्रतिबिंब पडून आविष्कार-यंत्रणेत पुढीलप्रमाणे बदल होत गेला :

१) *भारहूत* : १. वस्तुनिष्ठ चित्रण.
२. ठसठोंवस रेषा.
३. छदंत हत्ती शिकाऱ्याकडून मारला गेला आहे.
४. सूडाने एका धीरोदात्त व्यक्तिमत्त्वाचा केलेला घात असा कथेचा सारांश.

२) *सांची* : १. भारहूतची पुढची पायरी
२. षडदंत कळपाचा नेता.
३. आदर्श चित्रणावस्थेत परिणत.
४. षडदंतावर एका हत्तीने छत्र धरले आहे व दुसरा हत्ती सोंडेने चामर वारीत आहे.
५. व्यक्तिमत्त्व केवळ हत्तीचे नाही, बुद्धत्वाची साधना करणाऱ्या थोर व्यक्तिमत्त्वाचे.
६. हत्ती आकाराने धीट, धीप्पाड आणि रेखीव, देखणे व राजबिंडे रूप.

३) *अमरावती* : १. कौशल्यपूर्ण आलेखन
२. अवघड अंगविक्षेपांचे आलेखन
३. आविष्कार-यंत्रणा भारहूतपेक्षा प्रगत
४. कमालीची लवचिक झालेली रेषा
५. हत्ती शरीरसौष्ठवाने सर्वोत्कृष्ट असूनही वृत्तीने अनैसर्गिकपणे शालीन व मवाळ वाटतात.
६. जगातील सारे दुःख शांतपणाने, धैर्याने सहन करणारा महान आत्मा, असे हत्तीचे व्यक्तिमत्त्व.

४) *करमार* : १. षडदंताऐवजी (सहाऐवजी) दोनच सुळे, हा महत्त्वपूर्ण फरक.

५) *अजिंठा (१० वे लेणे)* : १. आदर्श चित्रणाजवळची आलेखन-पद्धती
२. इतर हत्तींपेक्षा आकाराने मोठा.
३. शिकाऱ्याची चाहूल लागून शेपटी वर उचललेली. याची प्रतिक्रिया म्हणून इतर हत्तींनीही आपल्या सोंडी उचलल्या आहेत.
४. हत्ती रंगाने श्वेत झाला आहे.
५. जखमी झालेला हत्ती जमिनीवर गुडघे मोडून बसला आहे व शिकारी करवतीने सुळे कापीत आहे.
६. मूळ जातककथेत नसलेला (चैत्याचा) प्रसंग.
७. राजप्रासादातील प्रसंगात शिकारी दोन दाखवले आहेत.

६) *अजिंठा (१७ वे लेणे)* : १. दहाव्या लेण्याप्रमाणेच वाईट चित्रण.
२. इथेही शिकारी दोन.
३. षडदंत श्वेत.
४. षडदंत हत्तीच्या पाठीवर दोन लांडगे बसलेले.
५. षडदंत आपले सुळे स्वतःच्या सोंडेने उपटून शिकाऱ्यास देत आहे.
६. शिकारी सोणुत्तर हत्तीसमोर गुडघे टेकून प्रणिपात करीत आहे.
७. बुद्धमूर्तीसमोर एक श्वेत हत्ती सोंड उंचावून प्रणाम करीत आहे. – हा मूळ कथेत नसलेला भाग.
८. साऱ्या चित्रणावर कारुण्य, दुःख व गोंधळ या भावनांची संमिश्र छाया पसरली आहे.

या सहा आविष्कारांतील जीवननिष्ठ जाणिवांत अशा प्रकारचे अवस्थांतर घडून आले आहे. या 'छदंत' जातककथेच्या इ.स.पू.





दुसऱ्या शतकातील भारहूत येथील आविष्काराहून इ.स. च्या सहाव्या शतकातील अजिंठा येथील सतराव्या लेण्यातील त्याच कथेच्या भित्तिचित्रात नुसता बदल झाला नसून, या दोन्ही आविष्कारांत आकार, अवकाश, रेषा, जाणिवा-निष्ठा या साऱ्या बाबतींत दोन ध्रुवांचे अंतर पडल्याचे दिसते.

भारहूतपेक्षा अजिंठा येथील सतराव्या लेण्यातला पडदंत

१. आकाराने अतिविशाल आहे.
२. त्याला सहा सुळ्यांऐवजी दोनच सुळे आहेत.
३. तो प्रवृत्तीने आत्मदान करणारा महात्मा आहे.
४. रंगाने श्वेत झाला आहे.
५. शिकारी हत्तीला बाण मारत नाही. हत्ती आपण होऊन आपल्या सोंडेने सुळे उपटून देतो.
६. शिकारी पडदंतासमोर साष्टांग प्रणिपात करतो.
७. शिकारी सावज झाला आहे व सावजाने शिकाऱ्याचीच शिकार केली आहे.
८. कथेतला 'वाऱ्याची थोडीही हालचाल सहन न होऊन क्रोधायमान होणारा' हत्ती आता स्वभावाने मवाळ, शांतिब्रह्म होऊन आपल्या पाठीवर दोन लांडगेही बसू देतो.

अजिंठा येथील स्त्री-पुरुषांच्या रूपलेखा-वेशभूषेच्या चित्रणाचे निरीक्षणही गोडसे यांनी नोंदवले आहे. आदर्श चित्रणावस्थेतील स्त्री-पुरुष रूपलेखा-वेशभूषेचे चित्रण संकेतावस्थेत कसे परिणत झालेले आहे याचे स्थूल निरीक्षण :

आदर्श चित्रणावस्थेतील स्त्री-पुरुष :
१. प्रमाणबद्ध आकृती
२. डोळे, भुवया, नाक चित्रणाच्या तत्कालीन आदर्शाप्रमाणे
३. मनुष्याकृतीचा डौल व हालचाल गंभीर, रेखीव व शिस्तबद्ध
४. पार्श्वभूमीची सजावट साधी व औचित्यपूर्ण
५. अंगावरील भूषणे मोजकी व साधी
६. गळ्यात एखादीच माळ – हातात मोजक्या बांगड्या व बोटावर एखादीच अंगठी
७. केशभूषाही साधी व सारखी
८. राजप्रासादातील दालनांची सजावटही साधी व नेटकी

याउलट सांकेतिक चित्रणावस्थेतले स्त्री-पुरुष :
१. तत्कालीन कलाकारांची मनोज्ञात सृष्टी यक्षकिन्नरांची वाटते.
२. दासी असो अथवा महाराणी; ह्या जगातली प्रत्येक स्त्री मातावळी मदन यक्षिणी वाटते.
३. कोरीव भुवयांची रेखीव कमान, आकर्ण अर्धोन्मीलित पापण्यांआडून टेहळणी करणारे भेदी कटाक्ष, लाल जांभळांची मादक जिवणी, मादक नागवळी पिळांचे विळखे घालून मानेवर विसावणारे सैल सुस्त अंबाडे.
४. प्रत्येक स्त्रीची केशभूषा वेगळी व नाविन्यपूर्ण आहे.
५. साऱ्याच स्त्री-पुरुषांचे चेहरे सारखेच बायकी-गोंडस दिसतात.
६. स्त्री-पुरुषांसह हत्ती-घोडेसुद्धा डोळ्यांच्या वेड्यावाकड्या 'नेत्रपल्लवीं'नी अंतःकरणातील व्याकुळ भावदर्शन करीत असल्याचे दिसतात.

आदर्श चित्रणावस्था, सांकेतिक चित्रणावस्था व विलगीकरणावस्था ह्या अवस्थांतील आविष्कारच अजिंठ्यातील लेण्यांत अधिक असून वस्तुनिष्ठ आविष्कार फारच थोडे आहेत. हे सांकेतिक व विलगीकरणावस्थेतील आविष्कारच आज जगात 'अजिंठा शैली' म्हणून विशेष प्रसिद्ध आहेत. त्या मानाने गुप्तकालीन आदर्श चित्रणावस्थेतील श्रेष्ठ ठरलेले आविष्कार कमी परिचित व अप्रसिद्ध आहेत (*पोत*, पृ. ६८), हा गोडसे यांचा निष्कर्ष अजिंठा कलाप्रेमींना धक्का देणारा आहे. अजिंठा येथील चित्रणतंत्रातील आदर्श चित्रणावस्था इ.स. चौथ्या-पाचव्या शतकांत पूर्णावस्थेला पोहोचलेली आढळते. पहिल्या शतकापासून पाचव्या शतकापर्यंत आदर्श चित्रणावस्था पूर्णपणे विकास पावून सहाव्या शतकातील आविष्कारात ती सांकेतिक अवस्थेत परिणत होत असल्याचे दिसून येते (*पोत*, ६९).

अजिंठा येथील चित्रणयंत्रणा तंत्रसिद्ध व सांकेतिक होऊन चित्रणातील रेषाही कैफाने मत्त झाल्याचे आढळते. अजिंठा येथील आलेखनातील पलाश वृक्षाच्या सूक्ष्म व तपशीलवार आलेखनाच्या भरात चित्रकाराने झाडाच्या बुंध्यावर काळ्या मुंग्यांची रांगही कटाक्षाने चित्रित केलेली आढळते (*पोत*, पृ. ७४). मूळ विषय सोडून किचकट व अनावश्यक चित्रण हे ह्या सांकेतिक चित्रणाचे पहिले लक्षण आहे.

भारहूत येथील कथानायक हत्ती अजिंठा येथील १७ व्या लेण्यातील चित्रणापर्यंत कसा उत्क्रांत होत गेला, ते गोडसे यांच्याच शब्दांत वाचू : "भारहूत येथील वन्य हत्तींच्या कळपांचा पराक्रमी नेता, अमरावतीचा सौजन्यसिंधू करुणासागर हुतात्मा आणि सहाव्या शतकातील आत्मबलिदानाची परमावधी गाठणारा महात्मा अशा आशयाचा चढत्या श्रेणीने उत्क्रांत होत होत पुढील शतकात (हा हत्ती) देवत्व पावला." (*पोत*, पृ. ७५).

मराठीतील अपवादात्मक शिल्प-चित्र मीमांसा म्हणून या मीमांसेकडे पाहावे लागते. शिल्प-चित्रांच्या स्थितिसापेक्ष स्थित्यंतराचा

इतका सूक्ष्म वेध घेणारी मीमांसा ही मराठीत एकमेव ठरावी. मीमांसेतील निष्कर्षांशी सहमत व्हायला ही शिल्प-चित्रे रसिकाने आधी पाहिलेलीच असावीत, असेही नाही. इतक्या निःसंदिग्धतेने कलाकृतीचा वेध घेण्यात आला आहे. या सर्व लेण्यांना गोडसे यांनी अनेक वेळा प्रत्यक्ष भेटी देऊन सदर मीमांसा सिद्ध केली आहे. त्यांच्यातल्या चित्रकाराला रंग, रेषा, आकार, अवकाश व कलाकृतीतले सौष्ठव दिसते. सखोल चिंतनातून आणि प्रदीर्घ व्यासंगातून ही मीमांसा सिद्ध झाली आहे. इतिहासाची कास, संगीताचे ज्ञान, सिद्धहस्त चित्रकार, शास्त्रांचा अभ्यास आणि कलांचा ध्यास यांचा सुवर्ण संगम म्हणजे गोडसे यांची कलामीमांसा असे प्रस्तुत अभ्यासकाला जाणवते. या कलामीमांसेमुळे मराठी कलामीमांसेची कक्षा निश्चितच विस्तारली आहे. एका कलाकृतीकडे पाहण्याचे किती भिन्न दृष्टिकोन असू शकतात, याचे प्रात्यक्षिक म्हणजेच गोडसे यांची कलामीमांसा.

या सहा शिल्प-चित्रांकित आविष्कारांत जे स्थितिसापेक्ष बदल होत गेले ते तत्कालीन जीवनजाणिवा सांकेतिक होत गेल्यात म्हणून, असे गोडसे यांचे प्रतिपादन आहे. हे प्रतिपादन अखिल भारतीय समाजाच्या स्तराला लावता येईल काय? असा प्रश्न येथे उपस्थित होऊ शकतो. विशिष्ट जीवनजाणिवांचा 'वारा प्यालेल्या' समाजाच्या जाणिवा सांकेतिक झाल्यात असे अधिक वस्तुनिष्ठ विधान येथे स्वीकारावे लागेल. ज्या ज्या लोकांना ही जातककथा माहीत होती, जे बौद्ध धर्मीयांशी-बौद्ध वाङ्मयाशी अधिक निगडित होते त्यांच्याच जीवन-जाणिवा (केवळ या कथेच्या संदर्भात) सांकेतिक होत गेल्या आणि ती सांकेतिकता पंथाच्या कलाकारांकडून आविष्कारात प्रतीत होत गेली, असे म्हणावे लागेल. याच समाजात व याच कालखंडात, एखादा बौद्धसांप्रदायी नसलेला वा बौद्ध वाङ्मयाशी परिचित नसलेला, तरीही कलावंत असलेला कलाकार एखाद-दुसऱ्या कलाकृतीत वस्तुनिष्ठ जीवनजाणिवा व्यक्त करू शकतो, हे येथे स्पष्ट करायला हवे. तसे स्पष्टीकरण मात्र गोडसे कुठेच करत नसल्यामुळे अमूक काल हा पूर्णपणे वस्तुनिष्ठ, तमूक काल सांकेतिक असे गोडसे यांना अभिप्रेत आहे की काय, अशा शंका उद्भवतात आणि गोडसे यांच्या मीमांसेबद्दल साशंकता निर्माण होते.

पोत सूत्राच्या आधाराने या सहा शिल्प-चित्र आविष्कारांत कसकसे बदल होत गेले, हे गोडसे यांनी सूक्ष्मपणे आणि साधार दाखवले आहे. परंतु अशा विश्वासक वेळीच गोडसे 'अजिंठ्याच्या चित्रात हत्ती आता श्वेत झाला आहे' असे विधान करून जातात. इथे लगेच लक्षात येते की, शिल्पात हत्तीचा रंग कसा कळणार? दगड ज्या रंगाचा, त्याच रंगाचा हत्ती असणार हे उघड आहे; पण चित्र म्हटल्यावर त्याला 'पांढरा' रंग दिला जाणे स्वाभाविक. मग शिल्पात वस्तुनिष्ठ ठरलेला हत्ती चित्रात पांढरा होणे ही सांकेतिकता वाटत नाही, आणि मग गोडसे यांच्या इतर पुराव्यांबद्दलही अभ्यासक साशंक होऊ लागतो. असे काही विधान करून गोडसे यांनी स्वतःच्याच मीमांसेवर अन्याय करून घेतला आहे.

ब) गीता व भावार्थदीपिका : तौलनिक विचार :

'पोत'च्या प्रमेयानुसार एकाच कथावस्तूच्या वेगवेगळ्या काळांत आविष्कृत होणाऱ्या कलाकृतींमध्ये जीवनजाणिवांचा कसा फरक पडत जातो, याचे संशोधन *पोत* ग्रंथात साक्षेपाने झाले आहे. *गीता* हा ग्रंथ वस्तुनिष्ठ गृहीत धरून त्याचीच कथावस्तू असलेल्या *ज्ञानेश्वरी* या आविष्कारात कसा स्थितिसापेक्ष बदल होत गेला, ते गोडसे यांनी दाखवण्याचा प्रयत्न केला आहे. *गीता* 'वस्तुनिष्ठ' गृहीत धरल्याने आज 'सांकेतिक' वाटणारे 'संकेत' त्या काळी वस्तुनिष्ठ होते, हे लक्षात घ्यावे लागते. म्हणूनच *गीते*च्या पहिल्या अध्यायातील १९ श्लोक वस्तुनिष्ठ आहेत (पृ. ७७) असे गोडसे प्रतिपादतात. *गीते*तले सैन्याचे शब्दचित्र प्रत्यक्ष, विराट आणि एकसंध वाटते. प्रतिमाही सांकेतिक, कृत्रिम व अतिरंजित वाटत नाहीत. कारण त्या काळातल्या प्रवृत्त समाजाला अनुसरूनच त्याचे वस्तुनिष्ठ चित्रण *गीते*त आलेले होते.

याउलट, *ज्ञानेश्वरी*तील आविष्कारात मोठ्या प्रमाणात सांकेतिक चित्रण झालेले आहे. कारण ज्ञानदेवांनी पारंपरिक प्रतिमांचे संकेत अक्षरशः राबवलेत. 'महाप्रळल, कृतांतमुख, कालकूट, वडवानल, प्रलयवात, रिपुगजपंचानन, त्रैलोक्य, मेरूमांदार, कैलास आदी अनेक संकेत *ज्ञानेश्वरी*त दिसतात. ह्या प्रतिमा *गीते*त आलेल्या असल्या तरी त्या काळी त्या वस्तुनिष्ठ होत्या. मात्र ज्ञानेश्वरांनी या प्रतिमा वापरल्या त्या केवळ संकेत म्हणून. खरं तर या प्रतिमांच्या तोडीस तोड अशा प्रतिमा स्थितिसापेक्ष-तत्कालीन समाजातून ज्ञानेश्वरांनी वापरायला हव्या होत्या. पण *ज्ञानेश्वरी*त सर्वत्र संस्कृत संकेतच दिसतात.

यादव काळापूर्वीच उपरोक्त संकेत (दहाव्या-अकराव्या शतकांत) नीरस व गुळगुळीत झाले होते. तरीही तेच संकेत उत्तर यादवकाळात *ज्ञानेश्वरी*त राबवले गेलेत म्हणूनच *भावार्थ-दीपिका* हा ग्रंथ क्रांतिकारी मराठी आविष्कार नसून सांकेतिक जाणिवांचा आविष्कार आहे, असे अर्थनिर्णयन गोडसे यांनी केले आहे.

मराठीत ग्रंथरचना करणे अथवा 'अमृताशी पैजा जिंकणारी अक्षरे मिळविण्याची काव्यशक्ती अंगी असणे', ह्या बढाया





आविष्काराला न्याय देणाऱ्या नाहीत. कलाकृतीच्या कथेशी हा अप्रामाणिकपणा आहे. कथेच्या आविष्काराला बगल देण्यासारख्या ह्या गोष्टी असल्याने जाणिवांपेक्षा तंत्र शिरजोर झाले आहे, असे या वढाया वाचताना जाणवते. *गीते*च्या कथावस्तूच्या आविष्कारात या वढाया मध्येच घुसवण्याचे कारण नाही.

इथपर्यंतच्या विवेचनाच्या आधारे हे संशोधन आपल्याला नवी दृष्टी देत आहे जाणवू लागते. मात्र काही ठिकाणी गोडसे थोड्या अभिनिवेशाने आणि कोणत्या मुद्याचे कसे विश्लेषण करावे याचे भान सुटून अट्टाहास धरल्यासारखे बारीकसारीक गोष्टींची चिकित्सा करू लागले, की आधीचे त्यांचे भक्कम पुराव्यांसह असलेले संशोधनही शंकास्पद वाटू लागते. उदाहरणार्थ, ज्ञानेश्वरांच्या 'मिरवणे' या शब्दाचा गोडसे यांनी केलेला विपर्यास.

गोडसे म्हणतात, "उत्तर यादवकालीन जीवनात 'मिरवणे' ही एक महत्त्वाची निष्ठा होती. आणि याच अर्थाने 'मिरवणे' हा साऱ्याच उत्तर यादवकालीन कवींचा एक आवडता शब्द असल्याचे दिसून येते". (*पोत*, पृ. ९८) पण *ज्ञानेश्वरी*त 'मिरवणे' या शब्दाचा अर्थ अनेक ठिकाणी 'शोभणे' या अर्थी आलेला आहे, याकडे विवेचनाच्या आणि उपहासाच्या धावत्या शैलीत गोडसे दुर्लक्ष करतात. अशा वेळी लक्षात येते, आपल्या विवेचनाला पूरक ठरतील अशा ठळक उदाहरणांचाच गोडसे उपयोग करून घेतात. समग्र विचार करीत नाहीत. दिलेल्या पुराव्याचीच दुसरी बाजू लक्षात न घेतल्याने त्यांच्या क्रांतिकारक संशोधनावरच पाणी पडते. मग संपूर्ण मीमांसा अभ्यासकाला संशयास्पद वाटते.

कोणतेही नाम दहा-पाच अतिरिक्त विशेषणांची गर्दी बरोबर घेतल्याने, क्रियाविशेषणांच्या अवास्तव वल्गना केल्याने, कोणताही आविष्कार सांकेतिक ठरत असेल (गोडसे यांच्या मीमांसेनुसार) तर *पोत* ग्रंथातील गोडसे यांचे विवेचनही सांकेतिक अवस्थेतले ठरवावे लागेल. कारण उपरोक्त सर्व वर्णन गोडसे यांच्या विवेचनालाही लागू पडते. धुंद शैली, उपहास, अलंकारिक भाषा व टोमणे अशी कलामीमांसेत नको असलेली भाषा या विवेचनात येते. अभिनिवेश सोडून पुरावे देताना साक्षेपी विचार करून वस्तुनिष्ठतेने गोडसे यांनी विवेचन मांडले असते, तर या संशोधनाला आज फार मोठे मोल प्राप्त झाले असते.

*गीते*वर भाष्य करतेवेळी ज्ञानदेवांच्या दृष्टीसमोर रामदेवराव यादव यांच्या अफाट व कर्तृत्वहीन सेना असाव्यात, असे गोडसे म्हणतात. तसे असेल तर *ज्ञानेश्वरी* सांकेतिक अवस्थेतला आविष्कार न ठरता 'वस्तुनिष्ठ' ठरायला हवा. कारण तिच्यात यादवकालीन म्हणजे स्थितिसापेक्षा जीवनजाणिवांचे प्रतिबिंब पडलेले दिसते. पण इथे गोडसे यांचाच काहीतरी गोंधळ झालेला दिसतो. एकीकडे ते *गीते*चे संकेत *ज्ञानेश्वरी*त दिसतात म्हणून ती सांकेतिक असल्याचे म्हणतात, तर दुसरीकडे उत्तर यादवकालीन जीवनजाणिवा *ज्ञानेश्वरी*त प्रतिबिंबित होतात म्हणून ती सांकेतिक ठरवतात. अभ्यासक मात्र या वैचारिक गोंधळाने विस्मयचकित होतात. गोडसे यांच्या स्थितिसापेक्षतेच्या सिद्धांतानुसार *ज्ञानेश्वरी*त जर उत्तर यादवकालीन जीवनजाणिवा दृग्गोचर होत असतील, तर *ज्ञानेश्वरी* वस्तुनिष्ठ आविष्कार ठरेल हे निश्चित. पण *ज्ञानेश्वरी*त *गीते*तले तसेच संस्कृत वाङ्मयातील सर्व सांकेतिक संकेतच दृग्गोचर होत असल्याने *ज्ञानेश्वरी* हा आविष्कार सांकेतिक चित्रणावस्थेतला आहे हे पटते.

उत्तर यादवकाल हा सामाजिक संकेतांच्या दृष्टीने सांकेतिक काळ होता आणि या समाजात निर्माण होणाऱ्या कलाकृतींत – म्हणजे *ज्ञानेश्वरीत*ही – संस्कृत वाङ्मयातील सांकेतिक प्रतिमा जशाच्या तशा वापरल्या गेल्या. म्हणून दोन्ही बाजूंनी हा आविष्कार सांकेतिक ठरतो, असे गोडसे यांना या विवेचनातून सुचवायचे असावे.

'मिरवणे' या शब्दाचा जो गोंधळ झाला, तसाच 'अपार' या शब्दाबद्दल झालेला आहे. गोडसे यांच्या मते, सैन्याची मोजदाद नीट न झाल्यामुळे 'अपार' शब्द आलेला आहे. मात्र तो वृत्ताचा तोल साधण्यासाठी आणि सैन्याचे मोठेपण एकाच शब्दात सांगण्यासाठी आलेला आहे, हेही लक्षात घेतले पाहिजे.

हत्ती प्रतिमेचाही असाच विपर्यास गोडसे यांनी केला आहे. 'रिपुगजपंचानन' हा *ज्ञानेश्वरी*तला उल्लेख गोडसे यांना सांकेतिक वाटतो. आणि 'हत्तीवर सिंह चालून जाऊ शकत नाही'च्या पुराव्यासाठी गोडसे भासाच्या नाटकातील काही उदाहरणे देतात, पण 'अविमारक' नाटकातील वर्णनात भासानेही अशा प्रतिमा वापरल्या आहेत त्याकडे दुर्लक्ष करतात.

असेच एक उदाहरण गोडसे यांनी रामदासांच्या हत्तीवर्णनाचे दिले आहे. त्या वर्णनात रामदास जरी 'मुर्डीव शुंडा दंड सळसळे' असे वर्णन करीत असले, तरी गोडसे यांना हत्तीचे न आवडणारे सांकेतिक वर्णनही 'थबथबा गळती गंडस्थळे' (*पोत*, पृ. १११) तेथे आहेच. आणि गोडसे नेमके या उल्लेखाकडे दुर्लक्ष करतात. गोडसे काही वेळा सोयीचा पुरावा बाजूला काढून घेतात आणि नको असलेल्या पुराव्याचा विचार करत नाहीत.

*गीते*तील आणि *ज्ञानेश्वरी*तील रणवाद्यांच्या ध्वनींच्या वर्णनाचे विवेचन मात्र साक्षेपी आहे. *गीते*तील रणवाद्यांचे ध्वनी आणि त्याचे परिणाम वस्तुनिष्ठ वाटतात, तर *ज्ञानेश्वरी*तील ध्वनिवाद्यांच्या गजराने प्रभावित झालेले वर्णन अतिशयोक्त वाटते.

*गीते*तील पहिल्या अध्यायातले एकोणिसाव्या श्लोका-





पर्यंतचे वर्णन विकसित होत गेले आहे. मात्र *ज्ञानेश्वरी*तील याच श्लोकांवरील ओव्या तेवढ्या सूत्रबद्ध वा एकसंध वाटत नाहीत.

ज्ञानेश्वर हे कवी म्हणून कितीही श्रेष्ठ ठरत असले तरी ते श्रेष्ठ कथाकार नाहीत (*पोत*, पृ. १२१) असे गोडसे म्हणतात. याचा अर्थ गोडसे या आविष्काराला कथेचा निकष लावतात. म्हणजे गोडसे आविष्कारातील सौंदर्य न शोधता माहीत असलेली कथा कलाकाराकडून योग्य पद्धतीने वस्तुनिष्ठतेने सांगितली जाते की नाही हे पाहतात, असे लक्षात येते. कथेच्या अंगावरील अलंकार त्यांना नको आहेत.

कथेतल्या जीवनजाणिवांच्या निष्ठा स्थितिसापेक्ष आहेत का पारंपरिक जाणिवांच्या सांकेतिक आहेत, याकडे गोडसे जास्त लक्ष देतात.

क) निष्कर्ष :

'पोत' हे प्रमेय मांडण्याआधीच गोडसे यांनी उपयोजन गृहीत धरले आहे, असे ग्रंथरचनेवरून लक्षात येते. *पोत* ग्रंथाच्या पहिल्या प्रकरणाची सुरुवातच 'छदंत' जातककथेच्या गोषवाऱ्याने सुरू होते. याचा अर्थ गोडसे यांना 'छदंत' जातककथेतील (व *ज्ञानेश्वरी*तील) स्थितिसापेक्ष जीवनजाणिवांतला फरक आधी प्रतीत झाला आणि आपले निष्कर्ष एखाद्या चौकटीत बसवता येतात का ते पाहण्यसाठी 'पोत' संकल्पनेचा जन्म झाला, असे म्हणावे लागेल. कलाकृतीकडून प्रमेयाकडे अशी उलटी वाटचाल झाल्यामुळे हे सूत्र मांडताना, त्याचे उपयोजन करताना आणि पुरावे सादर करताना गोडसे यांच्याकडून अनेक त्रुटी राहून गेल्यात. विवेचनात विस्कळितपणा जाणवतो. पुनरुक्ती टाळता आली नाही आणि प्रमेयाचीही काटेकोर तपासणी होऊ शकली नाही.

कलाकृतीच्या उपयोजनाकडून कलाकृतीकडे वळले तर प्रमेय धोक्यात येते. उदाहरणार्थ, कापड बनवणाऱ्या यंत्राची विलगीकरण अवस्था म्हणजे काय, असा प्रश्न उपस्थित केला तर उत्तर मिळेल? एखाद्या कलाकृतीचे वस्तुनिष्ठपण संपून त्या कलाकृतीचे ध्येयच संपुष्टात येत असेल तर ती विलगीकरण अवस्था. मग यंत्राचे ध्येय कापड विणणे हे आहे. या यंत्राची कितीही प्रगती झाली – विणकाम कितीही किचकट झाले – तरी, ते आपल्या ध्येयाशी प्रामाणिक आहे, असे म्हणता येणार नाही का? उलट, वस्तुनिष्ठ विणकामापेक्षा या प्रगत यंत्रणेचे कापड वापरणाऱ्याला जास्त पसंत पडेल. यावरून कलाकृतीच्या संदर्भात दाखवून दिलेली सांकेतिक-विलगीकरण अवस्था रसिकाला भावत असली, तरी मूळ प्रमेयाकडे वळले तर यंत्राची विलगीकरण अवस्था म्हणजे काय ते समजत नाही. येथे मीमांसाकार गोडसे बेसावध राहिले असे म्हणावे लागेल. 'पोत' प्रमेयाने कलाकृतीची वस्तुनिष्ठता, आदर्श व्यवस्था व सांकेतिकता शोधता आली तरी प्रमेयात त्रुटी जाणवते. हे प्रमेय स्थूलतेनेच कलाकृतीच्या मूल्यमापनाला लावता येईल.

"कोणत्याही कलात्मक आविष्काराचे 'पोत' तर उघडच प्रतीत होते आणि अकलात्मक आविष्काराचे 'पोत'ही – मग त्या पोताचा दर्जा काहीही असो." (*पोत*, पृ. ३) या अवतरणावरून स्पष्टपणे लक्षात येते की, भिन्न कालखंडांत आविष्कृत झालेल्या 'एकच कथावस्तू' असलेल्या कलाकृतींचे पोत कसे बदलत गेले याचे संशोधन करण्याकरिताच *केवळ* 'पोत' हे सूत्र उपयोगी पडू शकते. म्हणून *गीते*चा 'आशयच' केवळ *ज्ञानेश्वरी*त सांकेतिक झाला आहे एवढाच अर्थ घ्यावा लागतो. कदाचित 'कलाकृती' म्हणून *गीते*पेक्षा *ज्ञानेश्वरी* ही *श्रेष्ठ असू शकेल*. 'पोत' सूत्राने एकच कथावस्तू असलेल्या कलाकृतींचे केवळ आशय वस्तुनिष्ठ की सांकेतिक असे ठरवता येईल, कलात्मकता नव्हे.

वस्तुनिष्ठतेबरोबरच पुढील ग्रंथांत मांडलेल्या सौष्ठव, गतिमानता या संकल्पनाही त्यांनी येथे लावून पाहिल्या असत्या (शिल्प-चित्र, *ज्ञानेश्वरी*) तर कलाकृतीचे कलात्मक मूल्यमापनही पोतसूत्राने करता आले असते. पण तसे झालेले नाही.

सांकेतिक जाणिवाही काही कलाकृतींत योग्य संदर्भात राबवून एखादा कलावंत श्रेष्ठ कलाकृती निर्माण करू शकतो. आणि याउलट केवळ वस्तुनिष्ठ प्रतिमा वापरून निर्माण झालेली कलाकृती नीरसही असू शकते. रामदासांचे उदाहरण ज्या वस्तुनिष्ठतेसाठी गोडसे देतात, ते काव्य म्हणून नीरस आहे हे गोडसे यांनाही माहीत होतेच.

आधीच उपयोजन/कलाकृती/पुरावे गृहीत न धरता सूत्राची मांडणी झाली असती, तर ही मीमांसा अधिक काटेकोर झाली असती.

कापडाच्या विणीवरून ते कापड विणणाऱ्या साच्याचे तांत्रिक स्वरूप अथवा यंत्रणा व त्याची उत्क्रांती यांचा अंदाज बांधता येईल; पण कापडाची योग्यता लक्षात येणार नाही.

तसेच कलाकृतीच्या पोतावरून तिच्या यंत्रणेचे – म्हणजे जीवनजाणिवांचे – 'संशोधन' होऊ शकेल. कलाकृतीच्या निर्मिति-प्रक्रियेवर प्रकाश पडेल. पण त्या कलाकृतीची 'वस्तुनिष्ठ समीक्षा' होणे शक्य नाही. या संशोधन प्रक्रियेतून कलाकृतीची 'अवस्था' लक्षात येईल; पण कलाकृती कलात्मकदृष्ट्या 'श्रेष्ठ' का 'भ्रष्ट' अशा निर्णायक वर्गीकरणात बसवता येणार नाही.

पोतसूत्राची मांडणी व उपयोजन करताना ग्रंथातील पहिल्या

प्रकरणात 'पोत' प्रमेयाची मांडणी, दुसऱ्या प्रकरणात शिल्प-चित्र उपयोजन व तिसऱ्या प्रकरणात *ज्ञानेश्वरी*वरील उपयोजन अशी विभागणी हवी होती. मात्र असे न होता, कोठेही कोणताही संदर्भ घेतल्याने मीमांसा पाल्हाळीक, पुनरुक्ती, उपहास आदी अंगभूत दोषांनी युक्त झालेली आहे.

कलाकृतीचे कलात्मकपण सोडून केवळ 'आशयाचे सांकेतिकपण' कसे होत गेले याच हेतूने हे प्रमेय मर्यादित ठेवायला हवे होते. पण गोडसे यांनी त्यातले स्थितिसापेक्ष जीवन संशोधताना असा सूर लावला आहे की, *ज्ञानेश्वरी* व अजिंठा येथील शिल्प-चित्रे या कलाकृतीच नव्हेत. मात्र असा अर्थ त्यांनाही अभिप्रेत नव्हता.

आविष्कारातील शक्तिसौष्ठव : स्थितिसापेक्षता आणि युगजाणिवा :

तत्कालीन समाजाच्या जीवनजाणिवांचे प्रतिबिंब त्या त्या समाजात निर्माण होणाऱ्या कलाकृतींमध्ये अपरिहार्यपणे पडते, हा जो स्थितिसापेक्षतेचा गोडसे यांचा सिद्धान्त आहे, त्या सिद्धान्ताच्या अनुरोधाने शिवकालीन युगाच्या जीवनजाणिवांचा शोध आणि या जीवनजाणिवांतील शक्तिसौष्ठवी व गतिमानी शैलीच्या आविष्कारांची मीमांसा *शक्तिसौष्ठव* व *गतिमानी* या ग्रंथांत समाविष्ट आहे.

शिवाजी महाराजांनी इ.स. १६६४-६५ च्या दरम्यान औरंगजेबाच्या काही मुत्सद्यांना व विचारवंतांना जे फारसी पत्र पाठवले होते त्या पत्राचे ऐतिहासिक अनुवाद कसे चुकलेले आहेत, हे गोडसे यांनी साधार दाखवून आजची भाषा वापरून एक स्वतंत्र अनुवादही दिला आहे.

हे पत्र म्हणजे वतनाच्या संकल्पनेसंबंधी ईर्षा. ही ईर्षाच या आविष्काराचे शक्तिकेंद्र. या ईर्षेने प्रस्फुरित केलेल्या प्रेरणेचा हा आविष्कार. "शक्ती हे या आकृतिबंधाला घडविणारे, घाट देणारे, त्याचा ताल नियत करणारे एक प्रभावी तत्त्व असल्याचे जाणवते. शक्ती व गतिमानता हे या तत्त्वाचे स्थायीभाव आहेत, म्हणूनच या शक्तीला चैतन्यपूर्ण शक्ती अथवा 'चित्‌शक्ती' म्हणायचे." (*शक्तिसौष्ठव*, पृ. ३४). ही चित्‌शक्ती, शक्तिसौष्ठव शैलीच या फारसी पत्रात दिसते.

शक्तिसौष्ठव शैली स्वभावतःच आवेशी व गतिमान असल्यामुळे तिचा स्पर्श झालेला कोणताही आकृतिबंध शक्तीने व चैतन्याने भारला जाणे अपरिहार्य आहे. मग तो आकृतिबंध लौकिक अर्थाने वा रूपाने कोणताही असो. अक्षरांत लिहिला असो, रंगांत चितारला असो, दगडात कोरला असो, विटा-मातीने बांधला असो; अथवा तालसुरात, चीजेच्या स्वरूपात भावलेला असो. शक्तिसौष्ठव शैलीने घडविला गेलेला आकृतिबंध पिंडप्रकृतीने सशक्त व गतिमानच असतो (*शक्तिसौष्ठव*, पृ. ३६).

सौष्ठव हे केवळ तंत्र नसून कलात्मक अंगही आहे. म्हणून ती चित्र, शिल्प, लेख, काव्य, वास्तू, वस्तू इत्यादींच्या संदर्भात सौष्ठवाचा मागोवा घेणारी संज्ञा आहे. या संज्ञेत गतिदृक्‌संवेदना आणि स्पर्शही आहे.

शिवाजी महाराजांचे हे पत्रच नव्हे, तर शिवकाळातील प्रत्येक आविष्कार या चित्‌शक्तीने भारलेला व म्हणूनच इतर काळापेक्षा 'धीट' सौष्ठवाचा आहे.

या धीट सौष्ठवानुसारच शिवकालीन सामाजिक, राजकीय व सांस्कृतिक स्थितीचा वेध गोडसे यांनी घेतला आहे. शिवकालीन दैवते, मूर्ती, शेतीतील अवजारे, मंदिरे, मशिदी, वाडे, किल्ले इत्यादी वास्तू व उपासनापद्धती आदी सर्व जाणिवा या शक्तिसौष्ठव शैलीने भारलेल्या आढळतात.

महाराष्ट्रातील वारकरी संप्रदाय शिवकालीन घाटमाथ्यावर म्हणजे सह्याद्रीच्या प्रांतातील क्षेत्रात अस्तित्वातच नव्हता. कारण ही उपासनापद्धती निवृत्तिवादी होती, तर शिवकालीन घाटमाथ्यावरील उपासना प्रवृत्तिवादी होती. अनेक साधार व उपोद्बलक पुरावे देऊन असा धाडसी निष्कर्ष गोडसे नोंदवून जातात.

शिवकालीन भाषा, रेषा, स्वर :

भाषा : आविष्कार-माध्यम म्हणून भाषा, रेषा व स्वर या तिघांचेही निर्मितीस्वरूप व कार्य तत्त्वतः सारखेच असते. पोत सूत्रानुसारच दत्ताजी त्रिमललिखित 'एक्याण्णव कलमी बखर' या आख्यानातील गतिमान भाषेचा वेध घेऊन ही बोलीभाषा शिवकालीन असल्याने हा ग्रंथ शिवकालीनच ठरतो, असा गोडसे यांचा निष्कर्ष आहे.

दत्ताजी त्रिमललिखित ही शिवकथा शिवकालीन आविष्कारातील एक सच्चे, निखळ, ललित लिखाण ठरते. विशुद्ध कलात्मकतेशिवाय या लिखाणाला वेगळे परिमाण असू शकत नाही. दत्ताजीची बोलीभाषा ही शिवकालीन बोलीभाषा आहे. प्रसंगपरत्वे संस्कृत व फारसी या दोन्हीही भाषांना ती सोयीनुसार राबविते; पण त्यांच्या आहारी जात नाही. गतिमानते-बरोबरच दाबाची जाणीव व्हावी, हे या भाषेचे वैशिष्ट्य आहे. वेगवेगळ्या क्रियांच्या एकापाठोपाठ अशा न्यासाने वाक्यांतील अभिप्रेत घटनेला गतिमानता प्राप्त झाली आहे.

अनुक्रमणिका

रेषा : रेषेला स्वयंभू अस्तित्व नसते. तिचा जन्म कोणत्या तरी कारणाकरिता होत असतो. रेषेचा अवतार जसा जन्मानेच परावलंबी असतो, तसे तिचे रूपही स्वतंत्र, स्वायत्त असू शकत नाही. रेषा हे आशयाचे एक आविष्कारसाधन असते (*शक्तिसौष्ठव*, पृ. ५६) : सलग दोन टिंबांचा अथवा अनेक सलग टिंबांचा विशिष्ट दिशेने न्यास म्हणजे रेषा. रेषा जन्मण्यास किमान दोन टिंबांची जरूरी असतेच. कलात्मक रेषा म्हणजे विशिष्ट आशयाने टिंबांची केलेली दिशानिविष्ट विशिष्ट रचना. तंत्राधिष्ठित आविष्काराची रेषा गणितमानी (तर्कमानी) असते, तर आशयाधिष्ठित आविष्काराची रेषा गतिमानी असते.

स्वर : शिवकालीन स्वरांबद्दल गोडसे यांनी स्वतः काही लिहिले नाही. या स्वरांच्या संदर्भात डॉ. अशोक रानडे यांना गोडसे विचारणा करतात आणि डॉ. रानडे यांची प्रतिक्रिया त्यांच्याच शब्दांत देतात, "शिवकालीन संगीत कसे होते याचा थोडासा पुरावा पोवाडा, गोंधळ आणि ओवी यांमध्ये सापडतो" (*गतिमानी*, ७९) आणि तीनही प्रकार गतिमानतेने गायले जातात, असे रानडे सांगतात. पण शिवकालीन स्वरांचा हा विचार इतका त्रोटक आणि 'केवळ अंदाज' स्वरूपात असल्याने शिवकालीन स्वरांचा विचार अतिशय स्थूलपणे आलेला आहे.

गोडसे यांची लोकतत्त्वीय मीमांसा :

अ) गोडसे यांची लोकतत्त्वीय मीमांसा अथवा लोकधाटी-विषयक मीमांसा त्यांच्या *लोकधाटी* व *मातावळ* या दोन ग्रंथांतून आलेली आहे. पैकी *लोकधाटी* या ग्रंथातून आलेली लोकतत्त्वीय मीमांसा अतिशय पायाभूत विचार करणारी आहे. लोकधाटी आविष्कारांची नेमकी गमके शोधतानाची त्यांनी केलेली वेळोवेळीची टिपणे व टाचणे यांचे सूत्रव्यवस्थापन म्हणजे ही लोकतत्त्वीय मीमांसा. यात प्रामुख्याने ग्रामीण शिल्प, ग्रामीण ओवी, ग्रामीण मडके व लोकगीत यांची उपयोजनात्मक मीमांसा असली तरी लोकनाट्य, शिल्प, चित्रकला, लोकसंगीत, लोकव्यवहार, लोकपरिमाणे, गोधडी आदी ग्रामीण कला-वस्तूंचा आनुषंगिक असा सूक्ष्म अभ्यासही या लोकतत्त्वीय मीमांसेतून दृग्गोचर होतो.

गोडसे यांची शैली, शब्द, परिभाषा आणि संकल्पनाही अनोख्या आहेत. भाषा संपृक्त आहे. आपण 'धाटणी' म्हणतो, गोडसे 'धाटी' म्हणतात. लोकतत्त्वीय मीमांसेला 'लोकधाटी' हा मराठमोळा शब्द ते वापरतात आणि 'लोकधाटी'ला विरुद्ध 'नागरधाटी' अशी संज्ञा वापरतात. 'नागरधाटी' व 'लोकधाटी' हे दोन्ही आविष्कार रेषा-भाषा-स्वर ही माध्यमे व साधने वापरून आपली मनोगते व्यक्त करतात. ही साधने स्वभावतः स्वयंप्रवाही, लवतत्त्वयुक्त, आवेशी, मुक्त व शक्तिभारी आहेत.

आदिवासी आपल्या कलाविष्कारातून त्याचे जे खास असे मनोगत आहे ते व्यक्त करतो. आदिवासींचे मनोगत म्हणजे त्यांचे 'भावन'. भावन या मनोगतावर तार्किक विचारसरणीचा काबू नसतो. (मात्र नागरधाटीत असतो.)

आदिवासी भावन, तर नागर 'आशय' व्यक्त करतात. आदिवासींचे भावन त्यांच्या भावविश्वाशी निगडित असते. आदिवासी कलावंताच्या मनोगताला आशय म्हणण्यापेक्षा भावन म्हणणे गोडसे यांना अधिक समर्पक वाटते. आदिवासींचे भावविश्व आदिमानवाच्या भावविश्वाशी जवळचे असते.

लोकधाटीत आकाराची चौकट नसते. काळाची मिरासदारी नसते. आकार, अवकाश, आकृती यांबद्दलच्या नागरी चौकटींची कल्पनाच लोकधाटीला मान्य नाही. वस्तू अथवा निसर्गनिष्ठत्व हे जर नागरधाटीचे प्रमुख लक्षण मानले, तर भावनिष्ठत्व हे लोकधाटीचे प्रमुख लक्षण आहे. नागरधाटीत 'तार्किक निश्चितता' असते. लोकधाटीत अनुभवाच्या भावमात्र रूपाची 'संभाव्यता' असते. लोक-आविष्कारात केवळ 'भावमात्रत्व' प्रतिबिंबित होते. (ज्याला आपण तार्किक व चिकित्सक विचारविनिमय म्हणू, तशा प्रकारचे त्याच्यात काही नसते.) ग्रामीण आविष्काराचे पार्थिवरूप वस्तुनिष्ठ नसते. ते अपरिहार्यपणे भावनिष्ठ असते. अनुभवाचे वस्तुनिष्ठ रूप टिपण्याऐवजी अनुभवाचे 'भावमात्र' रूप ते सूचित करते.

लोकधाटी आविष्कार नेहमी गतिमानी घाटातच प्रतीत होत असल्याने त्याच्या आवृत्त्या शक्य नसतात. नागरधाटी आविष्कार गणितमानी आणि यांत्रिकी स्वरूपाचे असल्याने या आविष्कारांत आवृत्त्या शक्य असतात. "लोकधाटीतील कोणत्याही आविष्काराची 'आवृत्ती' अथवा 'प्रत' निघू शकत नाही. कुंभाराच्या ग्रामीण मडक्याप्रमाणेच ग्रामीण गेय ओवी आपल्या परीने पूर्णस्वरूप असते. एकसंध असते, तशीच ती एकमेवाद्वितीयही असते. स्वतः कलाकारालाही तिची दुसरी 'प्रत' काढता येत नाही." (*लोकधाटी*, पृ. ३५-३६) लोककला हा एक स्वयंभू कलाविष्कार आहे. स्वतःच्या खास अंगाने व लहरीने त्याची वाढ होते. 'अर्थपूर्ण घाट' हे नागरी आविष्काराचे गमक; तर 'सार्थ शक्तभार' हे लोकधाटी आविष्काराचे गमक.

लोक-आविष्कार हा दुसऱ्या कोठल्याही आविष्कारपरंपरेवर अवलंबून नसतो. ही कलाधाटी वास्तव जसे चोरचौघांना दिसते तसे ते रेखाटू (रेषा-स्वर-भाषा या माध्यमांच्या द्वारा) इच्छित नाही. ते जसे आपल्या धारणांना भावते तसे रेखाटू पाहते.





जिवंतपणा, ठामपणा, अलिप्तता आणि उत्स्फूर्तता ही लोक-आविष्कारांची गमके आहेत.

आ) गोडसे यांनी उपयोजलेल्या लोकधाटी कला : "कोणत्याही वस्तूचे अथवा अनुभवाचे भावलेले एकसंध रूप साकल्याने टिपणे हे लोककलावंताचे धोरणच लोक-आविष्काराचे वळण ठरते." (*लोकधाटी*, पृ. २९)

१) *ग्रामीण शिल्पे-चित्रे* : आदिवासी शिल्प-चित्रांना स्वतःचे 'वळण' असते. प्राचीन मानव स्वतःचे मनोगत अथवा भावन चित्र-शिल्पांतून व्यक्त करीत होता. या आविष्कारांची रेषा स्वयंप्रवाही, लवतत्त्वयुक्त, शक्तिभारी आणि मुक्त असे. या आदिवासी ग्रामीण आविष्कारांना अजूनही आकाराची, अवकाशाची तशी ताल-तोलाचीही चौकट नसते. हे आविष्कार गणितमानीपासून अथवा तर्कमानीपासून मुक्त असतात. लोक-चित्र कलेतील रेषा ही गतिमानी असते आणि वाक-वळणांची असते. हे वाक-तत्त्व सूक्ष्म, शक्तिनिष्ठ आणि लवचिकही असते.

स्वयंप्रवाही रेषेतील वाक भूमितीतील सूत्रसिद्ध यांत्रिक वाकाप्रमाणे नियमित, नेमका नसतो. शक्ती आणि कौशल्य ही वाकाची महत्त्वाची वैशिष्ट्ये ठरतात. शक्ती आणि लव ही वाकतत्त्वाची दोन परिमाणे आहेत. ती परस्परपूरक असतात. कारण ती दोन्ही गतिशील असतात.

ग्रामीण चित्र-शिल्पांच्या अखंड, एकसंध घडण-प्रक्रियेतही सारखेपणा व प्रमाणबद्धता या तपशिलांना अस्तित्वच नसते. (म्हणून मूर्तीच्या हातातील खड्ग तिच्या हाताच्या मानाने किती मोठे किंवा लहान असावे, याचे तारतम्य ग्रामीण कलावंत ठेवत नाही.)

या आविष्कारांना कोणतीही चौकट नसते. आकाराची, अवकाशाची तशी ताल... तोलाचीही. चित्रणाचा आवाका, अवकाशापेक्षा चित्रणप्रक्रियेच्या प्रवहनावर अवलंबून असतो.

२) *ओवी* : जात्यावरच्या ओवीच्या सूक्ष्म स्पष्ट स्वरांच्या प्रवहनाला सूक्ष्म वाकवळणे असल्याचे आढळते. "ग्रामीण ओवीचे खरे रूप तिच्या गेयतेत असते आणि या गेयतेची घडण जात्याच्या भ्रमणप्रक्रियेनुसार आणि गात्याच्या भावनप्रक्रियेनुसार होत असते." (*लोकधाटी*, पृ. ३३) ग्रामीण ओवी भावपूर्ण असणे स्वाभाविक आहे. कारण भावन अनुसार हीच तिची प्रेरणा असते. ती भावविवश असली, तरी भावविव्हळ नसते.

ओवीचे अक्षररूप हे तिचे खरे रूप नसते. तिचे गेय रूप खरे असते. ओवीचे गेय रूप प्रत्यही बदलत असते, म्हणून ओवीतले शब्दही बदलत राहतात.

३) *मडके* : "कोणतीही वस्तू अथवा अनुभव एकसंध पूर्ण रूपात बघणे, त्याच्या भागांच्या तपशीलाचा वेगळा विचार न करता बघणे अथवा अनुभवणे हे ग्रामीण मनोधारणेचे एक वैशिष्ट्य आहे. आणि ग्रामीण जीवनातील व्यवहाराप्रमाणेच ग्रामीण कलात्मक आविष्कारांच्या घडणप्रक्रियेतही हे वैशिष्ट्य दिसून येते" (*लोकधाटी*, पृ. ४५). याचे योग्य उदाहरण म्हणजे ग्रामीण मडके. मडक्याचे बूड, पोट, मान आणि तोंड हे एकसंध असतात. मडक्याचे बूड संपून पोट कुठे सुरू होते व पोटातून मान कुठे संपते हे नेमके सांगता येत नाही. म्हणून मडके हे एक गतिमान, तपशीलशून्य, एकसंध, स्वयंपूर्ण असे वस्तुमात्र असते.

गणितमानी बांधिलकीपासून मुक्त असल्यामुळे ग्रामीण घडणीत 'प्रती'ची म्हणजे 'आवृत्ती'ची कल्पनाच उद्‌भवत नाही. कुंभाराच्या चाकावर आकारास येणारे प्रत्येक मडके हे आकार, घाट आणि एकसंध घडण या दृष्टीने एकमेवच ठरते. एक मडके दुसऱ्याची आवृत्ती नसते. अंग, घाट, आकार या साऱ्याच बाबतींत प्रत्येक मडके एक स्वायत्त निर्मिती असते. अनियमित लयीची घडण हे ग्रामीण मडक्याचे तसेच कोणत्याही ग्रामीण आविष्काराचे बलस्थान असते.

"मडक्याचे बूड आणि तोंड (मान) घडणीच्या एका आंतरिक ताणाने संबद्ध असतात. ताणाचा हा स्रोत मडक्याच्या बुडापासून तोंडापर्यंत अखंड स्रवत असतो... या स्रावामुळे एकसंध ग्रामीण मडके हे नेहमीच ताजे, चैतन्ययुक्त, एकसंध आणि जिवंत वाटत असते. यंत्रनिर्मित नागरी मडक्यांच्या तुलनेत हा जिवंतपणा तात्काळ लक्षात येतो." (*लोकधाटी*, पृ. ४६).

४) *लोकगीत* : लोकगीते सुप्त शक्तभाराने भारलेली असतात. गीतांच्या पदांतून गतिमानता दृग्गोचर होते. कथानक एकसंध असते, प्रवाही असते. गीताचा स्रोत आवेशी असतो. गीत ग्रामीण भावना-निष्ठांशी प्रामाणिक असते. आशय लोकधाटीला अनुसरून जीवननिष्ठच असतो.

ग्रामीण शिल्प-चित्रांसारखेच ग्रामीण गीतसुद्धा अवकाशनिष्ठ असते. हे अवकाश केवळ भौतिक नसते, तर स्थलांतराप्रमाणेच कालांतर आणि अवस्थांतर सूचित करणारे लाक्षणिकही असते. गीताला आकार आणि अंगही असते. जीवनसातत्याचा प्रवाहही त्यात अंतर्भूत असतो. जीवनाचे 'सातत्य' आणि जीवनाचा 'आनंद' ह्या ग्रामीणांच्या निष्ठा आणि भावना ग्रामीण लोकगीतातून दृग्गोचर होतात.

कथासूत्रांतील वेगवेगळ्या घटना ह्या गीताच्या आकार-अंगातील वाकवळणे असतात. आणि ही वाकवळणे गतिदायक असतात.

गोडसे यांनी आपल्या लोकधाटी मीमांसेत उपयोजित केलेले 'कौसाळाचा चुडा' हे लोकगीत उपरनिर्दिष्ट लक्षणांनी युक्त असल्यामुळे ते अस्सल ग्रामीण गीत ठरते.

५) *लोकनाट्य, गोधडी व इतर ग्रामीण कला* : ग्रामीण चित्रे-शिल्पे, ओवी, मडके, लोकगीत, लोकव्यवहार आदी लोकधाटी आविष्कारांचे उपयोजन करताना आनुषंगिक अशा लोकनाट्य, गोधडी यांसारख्या कला व वस्तूंचेही उपयोजन स्थूलपणे या मीमांसेत अंतर्भूत झालेले आहे.

ग्रामीण कला-आविष्कारातील लोकनाट्यातही वाकतत्त्व असते. लोकनाट्याचा प्रत्येक प्रयोग स्वयंपूर्ण असतो. लोकनाट्यातील संवाद कोणी लिहिलेले नसतात. कलाकार ते उत्स्फूर्तपणे म्हणतात. प्रयोग, अंक अशा कप्पेबंद विभागात लोकनाट्याची मांडणी नसते. सुरुवात ते शेवट असा एकच सळनळीत प्रयोग असतो. नेपथ्याचे अवडंबर नसते. 'काल' हावभावांनी सुचविला जातो. एक प्रयोग दुसऱ्या प्रयोगाहून स्वतंत्र व वेगळाच असणार. म्हणजेच प्रयोगाची आवृत्ती नसणार.

ग्रामीण गोधडीबद्दलही तसेच म्हणता येईल. गोधडी वेगवेगळ्या रंगीबेरंगी कपड्यांच्या तुकड्यांनी बनलेली असली, तरी ती एकसंधपणे शिवली जाते. म्हणूनच विभागांची बेरीज म्हणजे पूर्ण, हे नागरधाटी आविष्काराचे परिमाण येथे कुचकामी ठरते. ग्रामीण आविष्कार हा एकसंध असा पूर्ण असतो. मग ग्रामीण आविष्कारातील ती गोधडीसारखी नित्य वापरातली वस्तू असो; वा लोकनाट्यासारखा मनोरंजनाचा प्रयोग.

६) *लोकव्यवहार : परिमाणे : स्थल, काल व माप* : लोककलांप्रमाणेच लोकव्यवहारही लवचिक असतात. ग्रामीण लोकांचे शेकड्याचे माप नेमके शंभराचे नसते. कुठे ते १२५ चे असते, तर कुठे १४० चे असते. ग्रामीण व्यवहारातील 'पस्तुरी' आणि 'वरताळा' हे प्रामाणिक भावनेचे द्योतक आहेत. कारण सारे आंबे, संत्री वा लिंबे एकच गुणवत्तेचे नसतात, याची जाण ग्रामीण व्यवहारात असते. 'न्यून' ते 'पुरते' करून देण्याच्या हिशोबाने शेकडा हा केवळ शंभराचाच नसतो, त्यापेक्षा अधिकाचा असतो.

ग्रामीण 'शेकडा'प्रमाणेच ग्रामीण लोकांची स्थल, काल मोजण्याची विधानेही अंदाज स्वरूपात व लवचिक असतात. उदाहरणार्थ : 'दिवस कासराभर वर येणे', 'हाकेच्या अंतरावर गाव असणे', 'विहिरीला तीन पुरुष पाणी' इत्यादी.

इ) द.ग. गोडसे यांची लोकतत्त्वीय मीमांसा अनेक अर्थांनी सूक्ष्म व सखोल असल्याचे जाणवते. तरीही या मीमांसेत आक्षेपार्ह असे काही विवेचन आहेच. ही मीमांसा सिद्ध करताना 'लोक' कोण? हे गोडसे यांनी स्पष्ट केलेले नाही. आणि तशी व्याख्याही ग्रंथांत आढळत नाही. आदिवासी शिकारी आणि ग्रामीण शेतकरी या दोघांचेही भावविश्व सारखेच असल्याचे गोडसे प्रतिपादतात, तेव्हा अशा स्पष्टीकरणाची आवश्यकता वाटते.

"आजचा शेतकरी हा प्रदीर्घ काळपर्यंत शिकारीच होता" (*लोकधाटी*, पृ. ६). "कलावंताचे मनोगत हे शिकाऱ्याचे मनोगत आहे" (*लोकधाटी*, पृ. ७). "प्राचीन मानव स्वतःचे मनोगत अथवा 'भावन' चित्र-शिल्पांतून व्यक्त करीत होता" (*लोकधाटी*, पृ. ७). अशी काही अवतरणे कोणत्याही आधाराशिवाय या मीमांसेत येत राहतात.

गोडसे 'लव' आणि 'वाक' या संज्ञा मीमांसेत काही वेळा एकाच अर्थाने वापरतात; तर काही वेळा भिन्न अर्थाने. उदाहरणार्थ, "शक्ती आणि लव ही वाकतत्त्वाची दोन परिमाणे आहेत. ती परस्परपूरक आहेत. कारण ती दोन्हीही गतिशील आहेत." (*लोकधाटी*, पृ. २१) या अवतरणात लव आणि वाक या संज्ञा वेगवेगळ्या अर्थांनी वापरलेल्या दिसतात. कारण शक्ती + लव = वाकतत्त्व होणार असेल, तर वाक आणि लव यांचे अर्थ भिन्नच असले पाहिजेत. मात्र त्याच्या पुढच्याच वाक्यात "... या दोहोंच्या सहयोगामुळेच गतिमान रेषेतील 'लव' अथवा 'वाक' सिद्ध होतो." (*लोकधाटी*, पृ. २१) अशा अर्थाचे अवतरण येते. या अवतरणात 'लव' अथवा 'वाक' असा शब्दप्रयोग असल्यामुळे या दोन्ही संज्ञा समानधर्मी आहेत, असे मानावे लागते. गोडसे यांनी मात्र येथे कोणतेही स्पष्टीकरण दिलेले नाही. गोडसे यांच्या विवेचनातली ही राहून गेलेली त्रुटी आहे, असेच म्हणावे लागेल.

युंग यांनी मांडलेला आदिबंधाचा सिद्धान्तही गोडसे ढोबळपणे मांडतात. गोडसे यांनी *लोकधाटी*त युंग यांचे प्रत्यक्ष नाव घेतले नसले, तरी युंग यांनी वापरलेल्या 'मॉडेल'चीच ते चर्चा करतात, हे सहज लक्षात येते.

मानवी मन हे एक अपार्थिव अवकाश आहे. या अपार्थिव अवकाशाची म्हणजेच मानवी मनाची रचना स्तरनिविष्ट आहे. ती स्तरांची असल्याचे मानण्यात येते, असे गोडसे केवळ अंदाज स्वरूपाचे विधान करून ते स्तरही निश्चित करतात :

१. वरचा पातळ स्तर = 'जाणिवे'चा स्तर
२. जाड स्तर = 'व्यक्तिगत जाणिवे'चा स्तर
३. सर्वात खालचा गहिरा मोठा स्तर = 'सामूहिक नेणिवे'चा स्तर (*लोकधाटी*, पृ. ५६.)

अनुक्रमणिका

पृथ्वीच्या तीन स्तरांची तुलना मानवी जाणीव-नेणिवेच्या तीन स्तरांशी करून, कदाचित युंगला मानवी मनातील तीन स्तरांची तुलना पृथ्वीच्या स्तरांवरूनच सुचली असावी (*मातावळ*, पृ. २०) अशी सर्वसाधारण शंका गोडसे उपस्थित करतात आणि 'आदिबंध' या युंग यांच्या सिद्धान्ताचे अर्धेमुर्धे उपयोजन करतात. मात्र ते लोक-आविष्कारांच्या संदर्भात लावताना धूसरच राहते. या सिद्धान्ताचा पायाभूत असा विचार या मीमांसेत झालेला नाही. ही तुलना ओढून ताणून वरून लादल्यासारखी वाटते.

लोक-आविष्कारांच्या संदर्भात लोक-आविष्कारसदृश वाटणाऱ्या एकोणिसाव्या शतकातील सेझान, व्हान गॉख आणि पॉल गोगँ यांच्या आदिवासी चित्रणशैलींच्या अनुषंगाने गोडसे यांनी घेतलेली दखल उल्लेखनीय आहे.

गोडसे यांच्यातील वस्तुनिष्ठ कलावंत पारंपरिक सुंदर वस्तूंपेक्षा त्याबाहेरील दुर्लक्षित, ज्यांना सुंदर म्हटले जाणार नाही अशा अनघड सौंदर्यवस्तूंचा शोध घेत असतो. त्यासाठी जी वेगळी दृष्टी हवी असते ती गोडसे यांच्याजवळ आहे.

उपेक्षित आणि दुर्लक्षित अशा लोककलांवर विवेचक टिपणे लिहून गोडसे यांनी लोकतत्त्वीय मीमांसा सिद्ध केली आहे. अनेक कला आणि अनेक शास्त्रांचा अभ्यास या मीमांसेतून दृग्गोचर होतो. तसेच गोडसे यांना गती असलेल्या अनेक कलाशाखांचे दृष्टिकोन या मीमांसेत प्रतिबिंबित झालेले आढळतात.

नैसर्गिक आविष्कारातील कलातत्त्वे :

सृष्टिमान्य 'रूपाला' सौष्ठव असते. सृष्टिमान्य परंपरेतील आविष्कारांची घडण नैसर्गिक म्हणून ते सौष्ठव मूल्यांना पारखे ठरत नाही. सृष्टिमान्य आविष्कारात 'लव'तत्त्व अंतर्भूत असते. सृष्टिमान्य शक्तधुंदी, गतिमानता आणि लवचिक अनियमितपणा ही नैसर्गिक आविष्कारांची निर्मितीसूत्रे असतात.

मानवनिर्मित कला-आविष्कारांप्रमाणेच नैसर्गिक आविष्कारांची मीमांसाही गोडसे यांनी सिद्ध केली आहे. आणि नैसर्गिक आविष्कारांची गमके व लोक-आविष्कारातील गमके यांचे साम्यही उद्धृत केले आहे.

नैसर्गिक आविष्कारांमध्ये शाळिग्राम (नदीतील गुळगुळीत गोटे), पाने (पानातील वाक), निसर्गसृष्टीतील वाकतत्त्व (नदी, नाले, रस्ता, वाट) आदी आविष्कारांवर सखोल विवेचन गोडसे यांनी या मीमांसेत केलेले आहे.

सृष्टीतील "... या आविष्कारांची समीक्षासुद्धा वेगळ्या सौष्ठव-मूल्यांची आणि सर्वस्वी स्वतंत्र वेगळ्या परिभाषेसह सिद्ध झाली पाहिजे." (*मातावळ*, पृ. ३९), असे गोडसे यांना वाटते.

शाळिग्राम : शाळिग्राम (नदीतले गुळगुळीत गोटे) तीन प्रकारचे असतात : १. तिवळणी, २. अर्ध गो-खुरी, ३. अंडगोली.

नदीतला कोणताही दगड शाळिग्राम होताना वरील अवस्थांतून जात असतो. ही वळणे नदीच्या प्रवाहानुसार दगडाला मिळतात. पहिल्या दोन अवस्थांतून दगड अंडगोली होत शाळिग्राम संज्ञेला पात्र ठरतो. 'शाळिग्राम'ला असमतोल वाक असतो. त्याच्या कोणत्याही दोन भागांची बेरीज समरूप नसते. आणि तो अशा समभागात वाकण मिळालेला आविष्कार नसतो, म्हणूनच तो सृष्टिमान्य आविष्कार असतो. असमतोल वाक हेच सृष्टिमान्य आविष्काराचे गमक असते.

पानांतला वाक : दगडातल्या वाकाप्रमाणेच पानातला वाक असमतोल असतो. अमूक एका जागी त्याला अमूक असा वाक आहे हे नक्की सांगता येत नाही. हाच सृष्टिमान्य वाक. एकाच झाडाची दोन पानेही एकरूप नसतात. एका पानाचा वाक ज्या ठिकाणी असेल, त्याच ठिकाणी दुसऱ्या पानाचा वाक असेलच असे नाही. सृष्टीतली पाने म्हणजे नैसर्गिक कला-आविष्कारच असतात.

या सृष्टीतल्या नियमांप्रमाणेच ग्रामीण आविष्कारांचीही निर्मिती होत राहते. नैसर्गिक आविष्कार आणि ग्रामीण आविष्कार यांचा वाक अनियमित असल्यानेच हे आविष्कार गतिमानी असतात.

नदी, नाले, रस्ते आदींतला वाक : नदीची वाक-वळणे केवळ पृथ्वीच्या भ्रमणामुळेच नसावीत, तर गुरुत्वाकर्षणीय शक्तीमुळेही असावीत (*मातावळ*, पृ. ७). महामार्ग, रस्ता, जनपथ, वाट, पायवाट हे मानवी व्यवहाराचे स्वतंत्र, मुक्त वहन वाटले, तरी ते तेवढे स्वतंत्र नसतात. त्यांचीही दिशा आणि वाक-वळणे नदीप्रमाणेच एका अदृश्य पण प्रभावी शक्तिनुसारी भूगोलांतर्गतच असावीत. म्हणून एखादा नाला-कालवा सरळ खोदला, तरी कालांतराने त्यात आपोआप वाक-वळणे तयार होतात. रस्त्यांनाही वाकवळणे असतात. पायवाटा आणि झऱ्यांचे ओहळही वाकडेतिकडेच असतात.

सृष्टिमान्य निर्मितीचे सौष्ठवसूत्र, भूगोलांतर्गत चुंबकाची आकर्षण शक्ती व भूगोलांगभूत दुहेरी गती यांनी नियंत्रित असते. या शोधात सृष्टिमान्य शक्तधुंदी, गतिमानता आणि लवचिक अनियमितता ही या घडणप्रक्रियेची निर्मितीसूत्रे असतात. (*मातावळ*, पृ. ४०)

भूमिनिष्ठ सृष्टिमान्य सौष्ठवाची गमके हीच लोकधाटी आविष्कारांची गमके ठरतात आणि शक्तधुंदी, गतिमानता, लवचिकता आणि अनियमितपणा ही लोकधाटी आविष्काराचीसुद्धा

निर्मितिसूत्रे असतात. सृष्टिमान्य आविष्कार आणि लोकधाटी आविष्कार यांचा असा समांतर परस्परसंबंध असतो.

सृष्टीतील वाक-तत्त्वे : ग्रामीण आविष्कार म्हणजे साक्षात शक्ती आणि लवतत्त्व या तत्त्वांनी युक्त असे गतिमानी सौष्ठव असते. आणि हे वाक अथवा लवतत्त्व निसर्गालाच मान्य असल्याचे गोडसे सांगतात (*लोकधाटी*, पृ. २१). त्यासाठी ते पशूंची शिंगे, हत्तीचे सुळे, माणसाच्या पाठीचे मणके, हाडे, गायीचे खूर, प्राण्यांची नखे आदींची उदाहरणे देतात.

सृष्टीतील सर्वच प्राण्यांच्या शरीराची बांधणी लवतत्त्वयुक्तच आहे. सर्व सरपटणारे प्राणी – विशेषतः साप – हे लवतत्त्वाचे उत्तम उदाहरण आहे (*लोकधाटी*, पृ. २२). जलचर जणू लव पिऊनच जन्माला आलेले असतात.

पक्ष्यांच्या चोची, पंख, नखे, पिसे ही वलस्थाने लवतत्त्वाने भरली-भारलेली आढळतात.

चर्मवाद्यातून निघणाऱ्या नादाला स्रावाचे वळण देण्यासाठी वाक असलेली काठी वापरली जाते. किनरी, एकतारी, झांज, टाळ, टिनमिनी आदी वाद्यांची घडणही वाकयुक्तच असते. सृष्टीतील वाक-तत्त्व स्पष्ट करताना अशी भरघोस उदाहरणे गोडसे यांनी दिलेली आहेत. (*लोकधाटी*, पृ. २२)

वाकतत्त्व निसर्गातच वास करत असल्यामुळे लोक-आविष्कारही निसर्गासारखेच उत्स्फूर्त व स्वयंभू असतात, असा गोडसे यांचा स्तिमित करणारा आणि पटणाराही निष्कर्ष आहे.

कलामीमांसा आणि साहित्यसमीक्षा – परस्परसंबंध :

द.ग. गोडसे यांच्या मीमांसेत साहित्यसमीक्षाही अंतर्भूत झाली आहे. या समीक्षेचे स्वरूप पाहण्याआधी 'साहित्यसमीक्षा' व 'कलामीमांसा' या वेगवेगळ्या संज्ञा नक्की कशाकशासाठी वापरायच्या, ते आधी तपासून, त्यांच्या व्याख्या करून दोघांचा परस्परसंबंध काय, संबंध असेल तर तो कशा प्रकारचा, असे प्रश्न उपस्थित करून हे संबंध तपासून पाहू. त्यासाठी प्रा. गंगाधर पाटील यांच्या (दोन्ही संज्ञा स्पष्ट करणाऱ्या) व्याख्या आधारासाठी घेऊ.

साहित्यसमीक्षा : "सार्वत्रिक निकषांची आकांक्षा धरणारा व यथोचित शब्दांतून व्यक्त होणारा साहित्यकृतीविषयीचा, तिच्या सौंदर्याविषयीचा रसिकाचा जो ज्ञानगर्भ व मूल्यगर्भ अभिप्राय त्याला साहित्यसमीक्षा म्हणता येईल."

कलामीमांसा : "कलासमीक्षेत वापरल्या जाणाऱ्या व कलेशी निगडित असणाऱ्या कलाविषयक संकल्पनांची, तत्त्वांची, कलामूल्यांची तर्कनिष्ठ रीतीने मीमांसा करणाऱ्या मीमांसेला कलामीमांसा (Theory of Art) असे म्हणता येईल." (प्रा. गंगाधर पाटील, *अनुष्टुभ*, नोव्हें.-डिसें. १९८७).

वरीलपैकी कलामीमांसेच्या व्याख्येनुसार गोडसे यांचे लिखाण कलामीमांसा या संकल्पनेत अंतर्भूत होते, हे आपण या लेखाच्या सुरुवातीलाच (गृहीततत्त्वात) निश्चित करून घेतले आहे. (परंतु 'साहित्यसमीक्षा' या संज्ञेच्या व्याख्येच्या तुलनेसाठी ती पुन्हा येथे उद्धृत केली आहे.)

आणि आता प्रा. गंगाधर पाटील यांच्याच व्याख्येच्या आधाराने कलामीमांसा व साहित्यसमीक्षा यांतला फरकही लक्षात घेतला आहे.

गोडसे यांच्या कलामीमांसेत साहित्यसमीक्षा आली असली, तरी ही समीक्षा विविध कलांबरोबर त्या त्या निकषांनी उपयोजित झालेली आहे. उदाहरणार्थ, शिल्प, चित्र, नृत्य, संगीत, लोकधाटी आविष्कार आदींबरोबर वाङ्मयीन आविष्कारांचेही समीक्षण झालेले आहे.

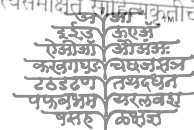
नुसत्या साहित्यसमीक्षेचे आपण कलामीमांसेत वर्गीकरण करणार नाही. मात्र इतर कलांबरोबर साहित्यसमीक्षा उपयोजित झालेली असेल, तर ती कलामीमांसेत समाविष्ट होऊ शकते. याचा अर्थ असा की, कलामीमांसेत एखाद्या विशिष्ट दृष्टिकोनांतून केलेली साहित्यसमीक्षा अंतर्भूत होऊ शकते. परंतु साहित्यसमीक्षेत एखादी विशिष्ट कलामीमांसा अंतर्भूत होऊ शकणार नाही.

गोडसे यांच्या साहित्यसमीक्षेत त्यांनी इतर कलांना लावून पाहिलेल्या संज्ञा-संकल्पना (उदा. पोत, सौष्ठव, गतिमानता, लव-वाक, अवकाशशोध, उत्सेक बिंदू आदी) साहित्यसमीक्षेलाही लावून पाहिल्या आहेत. म्हणून गोडसे यांची साहित्यसमीक्षा केवळ 'साहित्यसमीक्षाच' राहात नाही. ती विशिष्ट संकल्पनेच्या उपयोजनेतून कलामीमांसाही झालेली असते. आणि साहित्यकृती ही इतर कलांप्रमाणेच (शिल्प, चित्र, नृत्य वगैरेंसारखी) एक कलाकृती असते, हे आपण आधी मान्य केलेलेच असते.

म्हणून या मीमांसेचे वेगवेगळ्या कप्प्यांत वर्गीकरण न करता ही समग्र कलामीमांसा आहे, या दृष्टिकोनातूनच तिच्याकडे बघितले पाहिजे.

साहित्यकृतीवरची मीमांसा : 'औदुंबर', 'चाफा', 'दर्शन', 'चीरहरण आख्यान' या कविता, 'संगीत सौभद्र' हे नाटक, 'कौसाळाचा चुडा' हे लोकगीत, गोदावरीची लोककथा तसेच *ज्ञानेश्वरी*, बखर, पत्रे आदी साहित्यकृतींवर गोडसे यांनी आपल्या संकल्पनांचे उपयोजन (इतर कलांबरोबर) केलेले आहे.

गोडसे यांनी केलेली साहित्यसमीक्षा ही रूढ अर्थाने साहित्यसमीक्षा नाही. कारण साहित्यसमीक्षेत साहित्यकृतीचे वाचन,





विश्लेषण, अर्थनिर्णयन, मूल्यमापन व शब्दांकन ही प्रमुख अंगे सामावलेली असतात. आणि गोडसे यांनी केलेल्या या साहित्यसमीक्षेत वरील सर्व गोष्टींचा याच उतरंडीने प्रामुख्याने विचार केलेलाच असतो असे नाही. विशिष्ट संकल्पना राबविताना त्या त्या विशिष्ट दृष्टिकोनातूनच त्या त्या साहित्यकृतीची मीमांसा गोडसे यांनी केलेली आढळते. साहित्यसमीक्षेतल्या प्रमुख अंगांचा यावेळी विचार होईलच, याची शाश्वती नसते आणि गोडसे यांनाही अशी चाकोरीबद्ध शिस्त अपेक्षित-अभिप्रेत नाही. उदाहरणार्थ, 'औदुंबर', 'चाफा' या दोन कविता आणि गोदावरीची लोककथा हे तीनही आविष्कार लोक-आविष्कारांच्या वैशिष्ट्यांनी कसे परिपूर्ण आहेत, त्यांच्यात ग्रामीण आविष्कारांच्या जीवननिष्ठा कशा प्रतिबिंबित झालेल्या आढळतात, जीवन-सातत्याला अनुसरून ते आनंदाचे गान कसे गातात... या सर्व वैशिष्ट्यांचा 'सर्जनात्मक ऊर्जा' या संकल्पनेतून गोडसे 'अवकाशशोध' घेतात.

हा शोध म्हणूनच केवळ 'साहित्यसमीक्षा' न उरता ती कलामीमांसाही बनते.

ज्ञानेश्वरी, बखर, पत्रे या आविष्कारांचा (साहित्य) तात्कालिक जीवनजाणिवांशी संबंध पडताळून पोतविचाराने हे आविष्कार वस्तुनिष्ठ का सांकेतिक, तसेच सौष्ठवपूर्ण का हिणकस यांचे संशोधन ते करतात. म्हणून हीसुद्धा केवळ साहित्यसमीक्षा न ठरता 'पोत'-संकल्पनाधिष्ठित कलामीमांसाच अधिक असते.

तुकाराम महाराजांचे 'चीरहरण आख्यान', 'दर्शन', 'कविता', 'संगीत सौभद्र' हे नाटक आदी साहित्यिक आविष्कारांच्या वाकाचा 'उत्सेक बिंदू' कोणता? हे या मीमांसेत शोधले जाते. अनुषंगाने झालेल्या विवेचनात साहित्यसमीक्षा होत असली तरी या मीमांसेचे ते 'ध्येय' नसते, हेही लक्षात घेतले पाहिजे.

निष्कर्ष आणि निरीक्षणे :

अ) या समीक्षेतून-मीमांसेतून निघणारे निष्कर्ष :

१. स्थितिसापेक्ष जीवनाचे दर्शन.
२. जीवनाची छाया प्रत्येक आविष्कारावर पडलेली असते.
३. काल व अवकाश ही परिमाणे.
४. निर्मितीची मूळ प्रेरणा देणारी जीवननिष्ठा आविष्काराच्या पोतात प्रतीत होते.
५. कला या जीवनाची माध्यमे आहेत.
६. जीवनमूल्येच कलेचे निकष ठरतात.
७. आविष्काराचे माध्यम व आविष्काराची यंत्रणा यांच्या स्वरूपाचा व त्यांच्या कार्यक्षमतेचा विचार.
८. तंत्राधिष्ठित आविष्काराची रेषा 'गणितमानी' असते, तर आशयाधिष्ठित आविष्काराची रेषा 'गतिमानी' असते.
९. स्वयंप्रवाही, मुक्त, आवेशी, लययुक्त, रेषा, भाषा आणि स्वर ही आदिवासी आविष्कारांची साधने असतात आणि ते आविष्कार शक्तिभारी व मुक्त असतात. आकाराची, अवकाशाची आणि तालतोलाची अशी कोणतीही विशिष्ट चौकट या आविष्कारांना नसते.
१०. लोकधाटी आविष्कार भावन-अनुसारी पद्धतीने आविष्कृत झालेले असतात.
११. 'गतिमानी' विरुद्ध 'गणितमानी' ह्या परस्परविरुद्ध मूल्यांचा झगडा.
१२. शक्ति आणि लय ही वाकतत्त्वाची दोन परिमाणे असतात.
१३. लोकधाटी आविष्कारातील 'लय' ही स्वभावतः अवकाशनिष्ठच असते.
१४. शक्ती आणि गती यांची सहयोगी परिमाणे असलेली कोणतीही 'निर्मितीक्षमता' म्हणजे ऊर्जा!
१५. सौष्ठव हे ऊर्जेचेच अविभक्त अंगभूत परिमाण असते.
१६. लोकधाटी आविष्कारांच्या संदर्भात 'संवाद', 'विरोध' व 'समतोल' ही 'मूल्ये' निरर्थक ठरतात.
१७. ही मीमांसा भावन-अनुसारी आहे.
१८. 'सृजनक्षम अवकाश' आणि 'गतिमानी चिद्तत्त्व' हीच कोणत्याही कलात्मक अभिव्यक्तीची मौलिक स्पंदने असतात.
१९. कोणताही सूक्ष्म, स्पष्ट, संवेद्य अनुभव देहाच्या माध्यमातून मिळतो.
२०. कोणताही ध्वनी अथवा नाद हा स्वभावतःच प्रवाही असतो.
२१. वस्तू द्रवरूप असो, वायुरूप असो, प्रकाशरूप असो, विचाररूप असो अथवा भावरूप असो, जे जे प्रवाही ते ते वाक वृत्तीचे असते.
२२. वाऽक अथवा वाकण ही सृष्टीच्या प्रेरणेचीच मूळ वृत्ती.
२३. प्रत्येक आविष्कार एक 'वाकण' असते. मग तो आविष्कार चित्र असो, ग्रामीण कवन अथवा नागर काव्य असो.
२४. कितीही तार्किक दृष्टीतून आविष्काराचे समीक्षण केले तरी ते शेवटी व्यक्तिगतच ठरते.
२५. लय तालबद्ध असू शकत नाही. ताल कालबद्ध असतो. लय अवकाशनिष्ठ असते.
२६. कोणतीही कलाकृती रसिकांसाठी जन्माला येत नाही. ती 'स्वायत्त' असते.
२७. शक्ती, धुंदी, गतिमानता आणि लवचिक अनियमितपणा

ही लोकघाटी आविष्कारप्रक्रियेची निर्मितीसूत्रे ठरतात. जी भूमिनिष्ठ सृष्टिमान्य सौष्ठवाची गमके असतात.

ब) प्रस्तुत अभ्यासकाची निरीक्षणे :

१. जीवनवादी भूमिकेतून रूपतत्त्वाचा वेध.
२. सिद्धान्तावर चित्रकाराची छाप दिसते.
३. मराठी कलामीमांसेत नव्या संकल्पना, नव्या संज्ञा, नवे सिद्धान्त प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न.
४. काही वेळा ही भाषा मीमांसेची वाटत नाही. कवितेसारखी भाषा आलंकारिक होते.
५. भाषेचा वापर कुठे कुठे गोंधळात टाकतो, तर कुठे गोडसे विशेषणांनी चकवतात.
६. ही मीमांसा भावन-अनुसारी असून संकल्पना अतिभौतिकी (मेटॅफिजिकल) आहेत.
७. अनेक ज्ञानशाखांचा अभ्यास या मीमांसेत अंतर्भूत आहे.
८. संशोधनात्मक मीमांसेत केवळ उपोद्वलक पुराव्यांचा आधार.
९. मीमांसेत रूढ नसलेली भाषा, परिभाषा, वाक्प्रचार, शब्दप्रयोग, अलंकार या मीमांसेत आढळतात.
१०. या सौष्ठव विचाराला-मीमांसेला 'सैद्धान्तिक' बांध नाही.
११. या मीमांसेतला विचारप्रवाह 'सौंदर्य' या संज्ञेच्या अनुषंगाने नाही, 'सौष्ठव'च्या अनुषंगाने आहे.
१२. या मीमांसेतून आविष्कारातील शक्तिकेंद्रे दृग्गोचर होतात.
१३. 'पोत' ते 'बाऽक विचार' सूत्र एक असले, तरी विचारात वा संकल्पना यांच्यात सलगता नाही. ही वाकवळणे आहेत.
१४. 'पोत' ते 'उत्सेकबिंदू' मधील कोणत्याही एका संकल्पनेने एखाद्या कलात्मक आविष्काराचे समीक्षण करून पाहिले तर आविष्कारावर अन्याय होईल. या मीमांसेतील सर्व संकल्पनांनी आविष्काराचे समीक्षण केले तरच त्या आविष्काराचे सर्वांगीण कलात्मक मूल्यमापन होईल.
१५. 'पोत' ते 'उत्सेकबिंदू' पर्यंतच्या सर्व संकल्पनांचा विचार केला तर हा विचारप्रवाह अनेकांगी व सूक्ष्म होत गेल्याचे जाणवते.
१६. या मीमांसेत फक्त आविष्काराचा विचार होतो. कलावंताचा वा रसिकाचा विचार दुय्यम ठरतो.
१७. गोडसे यांच्या प्रतिपादनात पाल्हाळीकपणा, असंबद्धता, मनस्वीपणा, मोकाटपणा, आग्रही भूमिका, स्वैरता, उपहास, अभिनिवेष, आलंकारिकता हे दोष क्वचितपणे आढळतात.
१८. ही आशयनिष्ठ मीमांसा आहे.
१९. 'पोत' ही संज्ञा आविष्काराचा निकष आहे, सौंदर्याचा नाही.
२०. ही मीमांसा जाणवलेल्या-भावलेल्या दैहिक अथवा मानसिक अनुभूतीतून उगम पावलेली मीमांसा आहे.
२१. या मीमांसेला संशोधनात्मक मीमांसाही म्हणता येईल.

संदर्भग्रंथ :

मूळ ग्रंथ –

द.ग. गोडसे यांचे : (१) पोत; (२) शक्तिसौष्ठव; (३) गतिमानी; (४) लोकधाटी; (५) मातावळ; (६) ऊर्जायन; (७) बाऽक विचार.

इतर संदर्भग्रंथ :

१. *पायवाट* – नरहर कुरुंदकर
२. *नवसमीक्षा : काही विचारप्रवाह* – गो.म. कुलकर्णी
३. *सौंदर्य आणि साहित्य* – बा.सी. मर्ढेकर
४. *ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र* – गो.वि. करंदीकर
५. *सौंदर्यमीमांसा* – रा.भा. पाटणकर
६. *सौंदर्यानुभव* – प्रभाकर पाध्ये
७. *साहित्य सिद्धान्त* – अनु. स.गं. मालशे
८. *लोकसाहित्य व लोकपरंपरा* – संपा. डॉ. रमेश वरखेडे
९. *समीक्षेची नवी रूपे* – गंगाधर पाटील
१०. 'साहित्यसमीक्षेचे स्वरूप', गंगाधर पाटील, *अनुष्टुभ*, सप्टें.-ऑक्टो. १९८७.
११. 'गोडसे यांची कलासमीक्षा', कमल देसाई, *विशाखा*, जून १९८७.
१२. देवरूख चर्चासत्रातील (फेब्रुवारी १९९०) निबंध (१) शरश्चंद्र गोखले, (२) म.द. हातकणंगलेकर, (३) डॉ. म.सु. पाटील.
१३. 'अक्षरवेध', गं.ब. ग्रामोपाध्ये, *नवभारत*, जुलै १९८५.



चित्रकार जे.डी. गोंधळेकर

सुहास बहुळकर



सेल्फ पोर्ट्रेट, तैलचित्र, १९३३

पुण्याच्या सदाशिव पेठेतल्या नागनाथ पाराकडून ज्ञानप्रबोधिनीकडे जायला लागलं की, लगेचच दोन प्रसिद्ध वाडे लागतात. एक नाना क्लासच्या नाना आगाशेंचा आणि दुसरा गोंधळेकरांचा. चित्रकार कै. गोंधळेकर वर्षातील काही काळ तिथे राहायचे. त्यांच्याबद्दल पुण्यातल्या चित्रकार मंडळीत मोठाच दबदबा होता. "जे.जे. स्कूल ऑफ आर्टचे माजी डीन, 'टाइम्स ऑफ इंडिया'चे आर्ट डायरेक्टर, लंडनच्या स्लेड स्कूल ऑफ आर्टमध्ये शिकलेले, विद्वान बहुश्रुत" या त्यांच्या प्रतिमेचा तो परिपाक होता. पुण्यातल्या चित्रकारांना त्यांची प्रतिमा वंदनीय, आदरणीय वाटायची ती याच पार्श्वभूमीवर! ग्रे, ब्राउन, किंवा काळसर रंगाची ढगळ पँट, त्यावर खोचलेला शर्ट, डाव्या बाजूला भांग पाडलेले दाट केस, डोळ्याला चष्मा आणि तोंडात सतत सिगारेट अशा वेषात ते रस्त्यावरून जाताना दिसायचे. ओठाच्या कोपऱ्यात सदैव सिगारेट ठेवून सदाशिव पेठेतून जाणाऱ्या गोंधळेकरांशी माझा परिचय अगदी लहानपणीच झाला. पुण्यातील सुप्रसिद्ध चित्रकार भय्यासाहेब ओंकार मला व माझे वडील वसंतराव बहुळकर यांना गोंधळेकरांकडे घेऊन गेले. घराच्या चार पायऱ्या चढून आम्ही बैठकीच्या खोलीत प्रवेश केला. समोर भगवान बुद्धाचे चित्र सोनेरी फ्रेममध्ये लावलेले होते. पार्श्वभूमीवर बोधीवृक्ष, त्याच्या पारंब्या आणि मुळे जमिनीवर पसरलेली, पुढे तळे, त्यात कमलपत्रे व पुष्पे आणि अगदी मध्यभागी बुद्धाची मूर्ती एका कमलपुष्पावर विराजमान झालेली. पद्मासन घालून बसलेल्या बुद्धाचा एक हात आशीर्वाद देताना व दुसरा खाली वळलेला. बुद्धाचे बांधलेले केस, त्यामागे गोलाकार पूर्णचंद्रासारखी प्रभावळ, डाव्या खांद्यावरून आलेले वस्त्र व नेसलेले वस्त्र दोन्हीही भगवी; पण त्यातही खांद्यावरून घेतलेले वस्त्र तांबूस भगव्या रंगाचे, तर नेसलेले वस्त्र पिवळसर भगव्या रंगाचे. खाली लालसर गुलाबी रंगाचे कमळ. बुद्धाचा श्यामल वर्ण, शांत अंतर्मुख नयन आणि अभयहास्य करणारे लालचुटूक ओठ यांनी चित्र व्यापले होते. त्या चित्राचे वैशिष्ट्य म्हणजे ते कागदावर पारदर्शक रंगाचे अत्यंत पातळ थर एकावर एक देत केले होते. हळुवार रंगच्छटा आणि पारदर्शकतेबरोबरच विलक्षण मोहकता अनुभवणारा, त्या चित्रात नकळत हरवून जात असे. तपकिरी रंगाने, या सर्व पातळ रंगच्छटांमधून, बुद्धाची प्रतिमा, मागच्या बोधीवृक्षाची पाने, पारंब्या व मुळे, कमळाच्या पाकळ्या, बुद्धाच्या शरीरावरील वस्त्राच्या चुण्या असे सर्व तपशील नाजूक रेषांनी रेखाटून त्यांचे आकार निश्चित केले होते. बुद्धाच्या तळपावलांचा व तळहाताचा गुलबट रंग कमळाच्या रंगाशी स्पर्धा करीत चित्राचा गोडवा व नजाकत अधिकच वाढवीत होता. वर टोकदार होणाऱ्या कमानीसारख्या आकाराच्या माउंटनी हे चित्र बंदिस्त करून सोनेरी फ्रेमने मढवून अगदी प्रवेशदाराच्या समोरच आढ्याच्या थोडेसे खाली भिंतीवर टांगले होते. घरात शिरणाऱ्याची नजर सर्वप्रथम त्या चित्रावर आपोआप पडायची. इतरही काही निसर्गचित्रे आणि गोंधळेकरांनी केलेली स्व-व्यक्तिचित्रे तिथे लावली होती. पण या चित्राइतके मोहक, सुंदर असं इतर काही मला वाटलंच नाही. अशा पद्धतीने रंगविलेले चित्र त्या वयात मी आयुष्यात प्रथमच

अनुक्रमणिका


बुद्ध रचनाचित्र (जलरंग)

गोंधळेकर सर बोलत होते आणि त्यांच्या प्रत्येक शब्दाबरोबर सिगारेटही राखेसकट हळुवार हलत होती.

१९७० मध्ये माझे शालेय शिक्षण संपून मी मुंबईच्या सर जे.जे. स्कूल ऑफ आर्टमध्ये प्रवेश घेतला. मी पुणेकराचा मुंबईकर झालो. १९७३ मध्ये जे.जे. त मी चित्रकार गोपाळराव देउस्करांचे व्यक्तिचित्राचे प्रात्यक्षिक पाहिले. त्या प्रात्यक्षिकामुळे – त्यातील यथातथ्यदर्शन, रेखाटनावरील प्रभुत्व व कै. देउस्करांचे व्यक्तिमत्त्व यांमुळे मी प्रचंड भारावलो. ते वयच काहीतरी असामान्य दिसल्यावर नतमस्तक होण्याच्या मन:स्थितीत असते.

पाहिले होते आणि लहान वयातही त्या चित्राने मला विलक्षण मोहून टाकले.

थोड्याच वेळात माडीवरून धोतराचा सोगा खांद्यावर टाकलेले गोंधळेकर सर बैठकीच्या खोलीत आले. ओठाच्या कोपऱ्यात सिगारेट होतीच. त्यांनी हसून स्वागत केले आणि आसनावर बैठक मारीत आम्हालाही बसायला सांगितले. भय्यासाहेब ओंकार हे त्यांचे विद्यार्थीच. आमचा परिचय करून देताना भय्यासाहेबांनी “बालचित्रकार व बालचित्रकाराचे वडील” असा आमचा परिचय करून दिला. त्यांच्याशी गप्पा सुरू झाल्या, म्हणजे गोंधळेकर सरच बोलत होते आणि नेहमी आपल्या खणखणीत आवाजात प्रभावीपणे बोलणारे भय्यासाहेब ऐकू लागले. गोंधळेकर सर बोलत होते ते ओठ फारसे न उघडता, सिगारेट ठेवलेला ओठाचा कोपरा किंचित दुमडून आणि दाबून धरीत! पेटती सिगारेट तोंडातच होती आणि गोंधळेकर सर बोलत होते. माझं लक्ष त्यांच्या बोलण्यापेक्षा जळत जाणाऱ्या सिगारेटकडे जास्त होतं. जळलेल्या भागाची राख, त्याला लागूनच मधेच फुलणारा अंगार व पाठीमागे पांढरी सिगारेट, ओठालगत किंचित ओलसर झालेली! आश्चर्य हे की, त्या सिगारेटची पुढील भागात जमा झालेली राख तशीच होती आणि त्यांच्या बोलण्याबरोबर हळुवार हलत होती. मी वाट पाहात होतो, राख आता पडेल/मग पडेल; पण सिगारेट संपत आली तरी, राख पडलीच नाही. थोड्याच वेळात गोंधळेकर सरांना सिगारेटच्या पेटत्या भागाची धग जाणवली असावी. ते उठले आणि दुसरी सिगारेट पेटवून, पुन्हा ओठाच्या कोपऱ्यात पकडून बोलू लागले. राख हळू हळू साठत होती,

त्याचाच परिपाक म्हणून मी व श्रीकांत जाधव दर शनिवार/रविवारी पुण्याला देउस्करांकडे शिकायला जाऊ लागलो. त्या काळात गोंधळेकर सरांचे वास्तव्य बऱ्याच वेळी पुण्यात असायचे. नागनाथ पाराच्या चौकात श्रीकांतचे घर व पुढील चौकात माझे घर आणि मधोमध गोंधळेकरांचा वाडा असल्यामुळे त्यांचीही अधूनमधून भेट होत असे. “देउस्कर व गोंधळेकर हे एकाच वर्गात जे.जे. स्कूल ऑफ ऑर्टमध्ये शिकलेले विद्यार्थी” – हे ऐकल्यावर आमच्या मनातील दोघांबद्दलचा आदरभाव वाढला. त्या काळात देउस्कर लोकमान्यांच्या जीवनावरील ५०' x ७' आकाराचे भव्य भित्तिचित्र पुण्याच्या टिळक स्मारक मंदिरात करीत होते. गोंधळेकर सर पुण्याच्या अभिनव कला महाविद्यालयात अभ्यागत व्याख्याता म्हणून कलेतिहास, सौंदर्यशास्त्र या विषयांवर व्याख्याने देण्यासाठी व प्रात्यक्षिके करून दाखविण्यासाठी जात असत. प्रत्येक भेटीत गोंधळेकर सर आमची आस्थेवाईकपणे चौकशी करायचे. अशाच एका भेटीत आम्ही त्यांना देउस्करांकडे, विशेषतः ड्रॉईंग शिकण्यासाठी, जातो असे सांगितले. त्यावर त्यांनी मोठ्या प्रेमाने देउस्करांना “गोपाळ” संबोधत त्यांची चौकशी केली. वर्गमित्र असूनही यांना फारशी माहिती नाही, कदाचित त्यांचे आपापसात संबंध नसावेत, असे मनात येऊन आश्चर्य वाटले. फक्त भेट संपवून निघताना गोंधळेकर सर “कलेबरोबरच इतरही गोष्टींचं मात्र”... असं काहीसं गूढ वाक्य तोंडातल्या तोंडात पुटपुटले. दुसऱ्याच दिवशी आमची देउस्करांची भेट झाली. तोपर्यंत देउस्करांबद्दलची आमचीही भीड थोडी चेपली होतीच. सुरुवातीला असणारा त्यांचा दरारा तसाच असूनही त्यांच्याशी दोन-चार वाक्यं बोलायचं धारिष्ट्यही आलं होतं. मी उत्साही,

मोठ्या उत्साहात गोंधळेकरांची भेट झाल्याचे व ते तुमची चौकशी करीत होते असं सांगताच, "तो एक नंबरचा गोंधळ्या, आयुष्यात गोंधळ घालण्याखेरीज काही केलं नाही", असं आम्हाला जोरदार धक्का आणि दणका देणारं वाक्य उच्चारत देउस्करांनी रुबाबात आपला चष्मा उचलून नीट नाकावर ठेवला. हातातल्या सिगारेटचा झुरका घेऊन, ब्लेडनी ती नीट कापली आणि दोन्ही वस्तू जागेवर ठेवून त्यांनी आम्हाला, "आता तुम्ही फुटा" अशी प्रेमळ आज्ञा केली. आम्ही चक्रावलोच – ठरवलं, यापुढे देउस्करांसमोर गोंधळेकर हा विषय नाही.

काही काळानंतर आमचं जे.जे. चं शिक्षण संपलं. तिथेच दोघेही शिकवायला लागलो. दरम्यानच्या काळात श्रीकांत जाधवची वर्गमैत्रीण माधुरी पुरंदरेची पुण्यात भेट झाली. तिच्याकडून कळलं की, गोंधळेकरांच्या माडीवर संध्याकाळी काही मंडळी कलाविषयक चर्चा आणि गप्पा मारण्यासाठी जमतात. आम्हाला उत्साह उदंड. त्याच संध्याकाळी तिथे दाखल झालो. थोडेसे उशीराच! जिना चढून वर गेल्यावर रस्त्याला समांतर लांबट खोली होती. जमिनीवर एक मोठ्ठी सतरंजी हांतरली होती. डाव्या कोपऱ्यात पुस्तकांचे ढीग होते. चित्रकार गोंधळेकर नेहमीच्याच वेषात ओठाच्या कोपऱ्यात सिगारेट ठेवून एचिंगवर बोलत होते. समोरच माधुरी व अभिनव कलाविद्यालयातील प्राध्यापक दत्तात्रय आपटे बसले होते. आम्हीही सामील झालो. आमच्या आगमनाची दखल घेत, बसायला सांगत त्यांनी आपला विषय पुढे चालू ठेवला. मेझोटिंट या प्रकाराबद्दल ते बोलत होते. त्यातील बारकावे सांगत ते हळूच एचिंग, वुडकट, वुड एन्ग्रेव्हिंग असे एका प्रकारातून दुसऱ्या प्रकारात शिरत होते. बोलण्याच्या ओघात परदेशी कलावंत, त्यांचा कालखंड, त्या तंत्राची सुरुवात, विकास, इतिहास असे अनेक संदर्भ सहज देत होते. मधेच प्रश्न विचारायचे... 'एचिंग आणि ड्राय पॉईंटमध्ये फरक काय?' माधुरीने उत्तर दिलं, 'एचिंगमध्ये ॲसिड वापरतात, तर ड्राय पॉईंटमध्ये डायरेक्ट पत्र्यावर कोरतात.' तांत्रिक दृष्ट्या ते बरोबर होतं; पण गोंधळेकर सर वेगळ्याच पातळीवर बोलत होते. एचिंगमध्ये मेणाचा किंवा ब्लॅक जपानचा थर प्लेटवर असतो आणि ड्राय पॉईंटमध्ये हाताचा आणि प्लेटचा डायरेक्ट संबंध येतो... याचा संदर्भ घेत ते थेट मनाच्या व शरीरशास्त्राच्या पातळीवर पोचले. वेगवेगळ्या प्रकारांनी सांगत राहिले. ड्राय पॉईंटमध्ये टोकदार हत्यार धरणे, मनगटातून ड्रॉईंग करण्यासाठी जोर लावणे, प्रत्यक्ष कोरणे तर एचिंगमधील मेणाच्या किंवा ब्लॅक जपानच्या थरावरची हळुवार रेघ, त्यामुळे दोन्ही रेषांमधील अभिव्यक्तीतला फरक, साहजिकच प्रिंटमध्ये येणारा वेगळेपणा, बारीक सारीक तपशील... अंगावर माहिती, संदर्भ व अनुभवाचा धवधवाच कोसळल्यासारखं वाटत होतं. या दरम्यानच्या काळात त्यांच्या तोंडातली सिगारेट जळत ओठाजवळ येताच अलगद दुसरी सिगारेट पेटत होती, त्यावरही राख साठत होती, न पडता हळुवार हलत होती. गोंधळेकर सर सारखे बोलत होते. तास-दीड तास सहज उलटला असावा. बाहेर अंधारून यायला लागलं होतं. माधुरी उठली. विजेची किटली ऑन करून पाणी गरम करायला ठेवलं. थोड्याच वेळात काळी कॉफी समोर आली. इतकी माहिती ऐकून डोकं थोडंसं गरगरतच होतं आणि मधेच देउस्करांचं वाक्यही आठवलं. मात्र, गरम काळी कॉफी पिताना बरं वाटलं. प्रा. संभाजी कदमांची व्याख्याने ऐकूनही इतकी माहिती व संदर्भ ऐकायची सवय नव्हती. हे अनपेक्षित होतं. कॉफीपान संपताच गोंधळेकर सरांनी आपलं पैशाचं पाकीट काढलं व समोरच ठेवलेल्या छोट्याश्या काचेच्या हिरव्या रंगाच्या सुबक भांड्यात चार आणे ठेवले. माधुरी व आपटेनीही तेच केलं. आम्ही नवीन – बुचकळ्यात पडलो. गोंधळेकरांनी सांगितलं, हा कॉफीचा खर्च. आज तुम्ही पाहुणे; पण नेहमी येणाऱ्यांनी आपली कॉफी आपल्या खर्चानी प्यायची. मग ते हळूच पॅरिसमध्ये शिरले, आणि तिथे चित्रकार रेस्तराँमध्ये कसे जमतात, चर्चा करतात आणि काळी कॉफी किंवा वाइन पितात, हे सांगत ते पुन्हा नव्यानी सिगारेट पेटवीत राहिले. साडेआठ वाजण्याच्या सुमारास पूर्ण अंधार पडल्यावर आम्ही जिन्याच्या पायऱ्या उतरायला लागलो. जे.जे.त एचिंग आणि ड्राय पॉईंट दोन्ही केलं होतं, पण इतक्या बारीक सारीक तपशिलांसह माहिती पहिल्यांदाच! आम्ही स्वतः केलेल्या कामाच्या अनुभवांशी गोंधळेकर सरांनी सांगितलेल्या तपशिलांची मनातल्या मनात जुळवाजुळवी व तपासणी करण्यात बरेच दिवस गेले. अजूनही कधी एचिंग बघितलं, किंवा ड्राय पॉईंटचा प्रिंट बघितला की – गोंधळेकर सर आणि ती संध्याकाळ आठवते. हळूहळू आम्हीही नेहमीचे मेंबर झालो. सिल्व्हर पॉईंट, गोल्डन सेक्शन, स्फुमॅटो, अंडर पेंटिंग, ग्लेझिंग, अजिंठ्याची रेषा, वेरूळच्या शिल्पातली घनता आणि लयबद्धता, मायकेल-अँजलोची फ्रेस्को, दगड फोडणे आणि दगडात कोरणे असे अनंत विषय असंख्य संदर्भासहित ऐकत गेलो. एकातून दुसऱ्यात आणि दुसऱ्यातून तिसऱ्यात असं सुरू असायचं. माहिती तर इतकी सखोल की, खरोखरीच काही वेळा डोकं गरगरायला लागायचं. "देणाऱ्याचे हात हजारो दुबळी माझी झोळी" अशी अवस्था व्हायची.

जे.डी. गोंधळेकर या नावाने ते प्रसिद्ध होते. त्यांचा जन्म १९०९ मध्ये झाला. बालपण पुण्यात गेलं. १९२६ ते १९३१ या काळात ते जे.जे.त विद्यार्थी म्हणून होते. त्यांच्यापेक्षा दोन

वर्षांनी कनिष्ठ असणाऱ्या प्रा. प्रल्हाद अनंत धोंड यांनी आपल्या *रापण*या पुस्तकात विद्यार्थिदशेतील गोंधळेकरांबद्दल आठवणी लिहिल्या आहेत. ते लिहितात : "गोंधळेकरांचे मूळ गाव कोकणात असले तरी, त्यांचे सर्व कुटुंब पुण्यातच स्थायिक झाले आहे. गोंधळेकरांचा वाडा पुण्यातील जुन्या वाड्यांमध्ये गणला जात असे. गोंधळेकरांच्या आजोबांचा छापखाना हा पुण्यातील जुना नामांकित छापखाना होता, असे म्हणतात. भरभराटीच्या व वैभवाच्या दिवसात गोंधळेकरांचे बालपण गेले. घरी त्यांना छबुराव म्हणत. वैभवाच्या काळात छबुरावाच्या नुसत्या मुंजीप्रीत्यर्थ दहा-बारा दिवस जेवणावळी झडत होत्या, असे जुने लोक सांगत; पण पुढे त्यांच्या आजोबांना खोट आली. त्यात प्रेस, वाडा वगैरे सर्व वैभव गेले. पुण्याच्या शैक्षणिक वातावरणाचा झालेला संस्कार व मॅट्रिकपर्यंत पुण्यात झालेले शिक्षण यामुळे तत्कालीन बहुश्रुत विद्यार्थ्यांमध्ये गोंधळेकरांची गणना होई. संगीताची त्यांना मुळापासून आवड. शास्त्रीय संगीतातील काही रागरागिण्या ते शाळेत असतानाही बासरीवर बाजवीत. लोकमान्य टिळकांमुळे प्रसिद्धी पावलेल्या सरदारगृहात ते राहत. मधल्या सुट्टीच्या वेळी शाळेच्या (जे.जे. च्या) बागेत मुलामुलींच्या घोळक्यात ते बासरीवादन करीत बसायचे. त्यावेळी त्यांचा कल भारतीय पद्धतीने चित्रे करण्याकडे असे. शरीराने गुटगुटीत, काळी टोपी डोक्यावर घट्ट बसविलेली – त्यातून टाळूचा आकार दिसण्याइतकी – टोपीतून बाहेर भुरभुरणारे थोडेसे केस, पान खाऊन रंगलेले तोंड, ओपन कॉलरचा शर्ट, चॉकलेटी रंगाचा कोट, धोतराचा काचा या वेषात ते असत."

विद्यार्थिदशेतच त्यांनी आपले चित्रकलेतील नैपुण्य सिद्ध केले. सॉलोमनसाहेबांच्या काळात गोंधळेकर विद्यार्थी होते. १०-१०-१९३० मध्ये लंडनहून जे.जे. चे डायरेक्टर ग्लॅडस्टन सॉलोमन यांनी रावबहादूर धुरंधर यांना पत्र पाठविले होते. या पत्रात ते लिहितात... 'You sent over a very good selection of work. I exhibited about 200 things in all and the private view on Wednesday last was great success. This has been a big success for the old school. The people here are very pleased with Deuskar and Gondhalekar's life drawings etc.'

डिप्लोमापर्यंतचा अभ्यास पुरा झाल्यावर १९३७ मध्ये गोंधळेकर स्लेड स्कूल ऑफ आर्ट, लंडन येथे शिकण्यासाठी गेले. तेथे त्यांनी फाईन आर्टमधील डिप्लोमा घेतला. तसेच, त्यांनी कलेतिहासाचे व प्रिंट मेकिंगचे सेंट्रल स्कूल ऑफ आर्टमध्ये शिक्षण घेतले. या वास्तव्याचा त्यांच्या कामावर चिरस्थायी परिणाम झाला. प्रा. धोंडांच्या मतानुसार, समाजात मिळूनमिसळून वावरण्याच्या त्यांच्या पद्धतीमुळे गोंधळेकरांना इंग्रज, फ्रेंच वगैरे लोकांच्या रीतिरिवाजांची भरपूर माहिती झाली. मात्र, गोंधळेकर संगीताच्या बाबतीत अगदी परदेशातही भारतीयच राहिले. त्यांचे परदेशातील सहाध्यायी कै. द.ग. गोडसे आपल्या आठवणीत लिहितात : "सुप्रसिद्ध चित्रकार गोंधळेकर व चावडा भारतीय संगीताचे मोठे चाहते. चित्रकलेच्या अभ्यासाच्या निमित्ताने लंडनला वास्तव्य झाले, त्या वेळी हिंदी विद्यार्थ्यांच्या मजलसीत गायनवादनाचे कार्यक्रम अधूनमधून होत. गोंधळेकर बासरी व पेटी उत्तम वाजवीत." परदेशातून परतल्यावर गोंधळेकरांना पालनपूर संस्थानात चित्रे काढण्याचे काम मिळाले. पुढे बऱ्याच वर्षांनी रावबहादूर धुरंधरांच्या कन्या व गोंधळेकरांची वर्गमैत्रीण अंबुताई धुरंधर पालनपूरला गेल्या असता, तेथील महाराजांनी गोंधळेकरांनी केलेले काम दाखवून "बासरी वाजविणाऱ्या" चित्रकार गोंधळेकरांची आवर्जून आठवण काढल्याचे सांगितले.

पुण्याला परतल्यावर त्यांनी स्वतःचा चित्रकला वर्ग सुरू केला. त्याचबरोबर पुण्यातील सर्व चित्रकलासंस्थांचे एकीकरण करण्याचा त्यांनी आटोकाट प्रयत्नही केला. शेवटी आपली संस्थाच बंद करून त्यांनी १९४६ मध्ये नवयुग फिल्म कंपनीमध्ये कलादिग्दर्शकाची नोकरी पत्करली. या व्यवसायात छायाचित्रण, सेटिंग यामधील तंत्राचे बरेच बारकावे त्यांना समजू लागले आणि आधीच असलेल्या बहुविध ज्ञानात अधिकच भर पडली. नवयुग कंपनी बंद झाल्यावर ते काही वर्षे दिल्लीला स्थायिक झाले. या काळात त्यांनी १९४९ मध्ये मुंबई व दिल्ली येथे स्वतःच्या चित्रांची प्रदर्शने भरवली. पुढे १९४९ व ५० साली त्यांना युनेस्को स्कॉलरशीप मिळून एका वर्षासाठी बेल्जियममध्ये कलावस्तूंच्या पुर्ननूतनीकरणाच्या प्रसिद्ध प्रयोगशाळेत शिकण्याची संधी मिळाली. ज्ञानाची त्यांना मूळचीच आवड. अफाट वाचन, प्रत्येक गोष्ट समजून घेण्याची जिज्ञासा, या सर्वांमुळे भारतातील कलावंतांमध्ये ते अतिशय बहुश्रुत कलावंत म्हणून गणले जात. १९५३ मध्ये त्यांची सर जे.जे. स्कूल ऑफ आर्टचे डीन म्हणून नियुक्ती झाली.

प्रा. धोंड यांच्या *रापण* या पुस्तकातील आठवणींनुसार व प्रा. बाबूराव सडवेलकर यांनी गोंधळेकरांच्या प्रथम स्मृतिदिनानिमित्त लिहिलेल्या लेखातून जे.जे. स्कूल ऑफ आर्टमधील गोंधळेकरांच्या संस्थाप्रमुखपदावरील कार्यावर प्रकाश पडतो. तसेच, तत्कालीन विद्यार्थीही त्यांच्या अनेक आठवणी सांगतात. त्यानुसार हा कालखंड कलाशिक्षणाबाबत नव्या नव्या कल्पनांनी भरलेला होता. साहजिकच

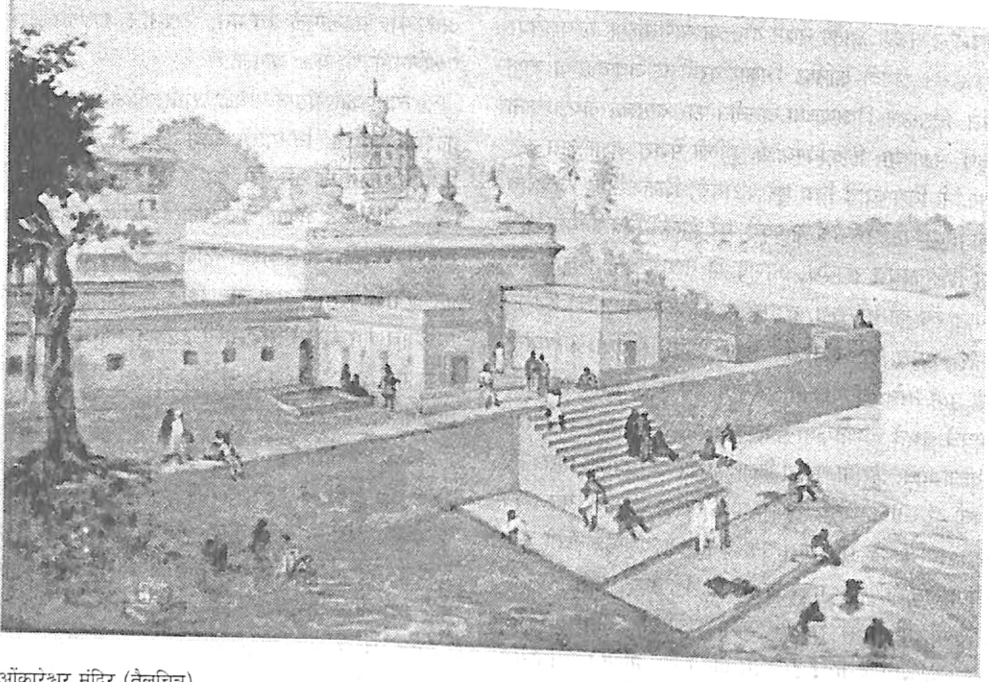
प्रयोगशील तरुण आणि नव्या दमाच्या माणसांच्या कल्पकतेवर श्रद्धा ठेवून अगदी कनिष्ठ शिक्षकांवरही ते जबाबदाऱ्या टाकू लागले. चित्रकला-शिक्षणाच्या बाबतीत फार चांगल्या गोष्टी त्यांनी घडवून आणल्या. शिकविण्याची पूर्वीची पद्धत अशी असे की, शिक्षकांनी विद्यार्थ्यांचे चित्र पुरे करायचे, शिक्षकांनीच रंगवायचे आणि विद्यार्थ्यांनी ते फक्त पाहायचे. पुरे झालेले चित्र हे विद्यार्थ्यांचे नसून शिक्षकाचेच व्हायचे. आपण या पद्धतीने काम का केले, विशिष्ट रंग का वापरला, ब्रशचा हा फटकारा असा का ठेवला, आकार असेच का वापरले, अशा गोष्टींची चर्चा करण्याची पद्धत पूर्वी नसे. चित्रकाराने नुसते हाताने काम करायचे असते, बोलायचे नसते, अशी त्या काळची फार मोठी श्रद्धा होती. या कल्पनेला गोंधळेकरांनी धक्का दिला. "मुलांच्या चित्रावर शिक्षकांनी शक्यतो दुरुस्ती करू नये. त्यांना तोंडी सूचना द्याव्यात, समजावून सांगावे आणि वेळ पडल्यास एक वेगळा कागद घेऊन तो भाग करून दाखवावा" असे गोंधळेकरांचे म्हणणे असे. त्यांची स्वतःची शिकविण्याची पद्धत म्हणजे अशी चर्चात्मक होती. त्यांच्या शिकविण्याच्या पद्धतीवर इंग्लंडमधील स्लेड आणि पॅरिसमधील 'एकोल द बोजार्त' या संस्थांच्या शिक्षणपद्धतीची छाप पडलेली दिसे. त्यांच्या मते शिकविण्याच्या दिशा दोन – 'विश्लेषण आणि संश्लेषण'.

उदाहरणार्थ, एक संपूर्ण मनुष्याकृती रंगवायची असेल, तर पूर्वीची पद्धत अशी की, शरीराच्या नाक, कान, डोळे, हात अशा अवयवांचा प्रथम अभ्यास करायचा. त्यातही प्रथम सुटे अवयव, दुसऱ्या वर्षी डोके, तिसऱ्या वर्षी संपूर्ण मानवाकृती असा अभ्यास करण्याची पद्धत आखली गेली होती. त्यात 'from part to the whole' आणि 'simple to complex' अशी चढती भाजणी असे. त्यामुळे वेगवेगळे अवयव विद्यार्थ्यांनी उत्कृष्ट काढले, तरी संपूर्ण आकृतीत एकसंधता येणे कठीण होई. संपूर्ण एकात्म आकाराची लयबद्धता तर साफ दूरच. गोंधळेकरांच्या मतानुसार आकृतीला सामोरे जाताना 'from the whole to the part' ही पद्धत अधिक योग्य होती. या पद्धतीचा फायदा म्हणजे आकृतीची एकात्मता प्रथम साधली जाते आणि अंतर्गत आकारांचे भान नंतर येते. या पद्धतीने विचार करण्याची शिस्त एकदा लागली की, मग रचनाचित्रामध्येसुद्धा आकृतीची एकात्मता आणि लयबद्धता सहज साधता येते, असा त्यांचा विश्वास होता. या दृष्टिकोनातून प्रथम वर्षापासूनच गोंधळेकरांनी नग्न मॉडेल अभ्यासासाठी देण्यास सुरुवात केली. पूर्वी नग्न मॉडेल अगदी शेवटच्या वर्षी दिले जात असे. त्यामुळे ही शिक्षणातील शेवटच्या पायरीवरील संधी असे. या बदलामुळे चित्रात, रेखनात प्रमाणबद्धता आणि एकजिनसीपणा येऊ लागला.

त्याच कालखंडात गोंधळेकरांनी पहिले खुले (ओपन एअर) प्रदर्शन भरविले. निसर्गाची अचानक अवकृपा होऊन प्रदर्शन डिसेंबर महिन्यात असूनही पावसाच्या माऱ्यात सापडले आणि उद्घाटनाआधीच दाणादाण उडाली. पण गोंधळेकर निराश झाले नाहीत. त्यांनी सर्व प्रकारची काळजी घेऊन ते प्रदर्शन यशस्वी करून दाखविले. राज्य कला प्रदर्शन ही एक दुसरी चांगली प्रथा त्यांच्याच कारकीर्दीत सुरू झाली. या प्रदर्शनाची कल्पना निघाली तेव्हा हेतू असा होता की, पहिल्या बक्षीस-विजेत्या चित्रकाराला मिळणाऱ्या बक्षिसाच्या रकमेतून त्याची एक वर्षाची विवंचना मिटावी व त्याच्या हातून काही विशेष कलाकृती निर्माण व्हाव्यात. दुसरा हेतू असा की, सर्व राज्यात अगदी प्राथमिक शाळेपासून तो उच्च कलेच्या पातळीपर्यंत काय काय घडते, ते प्रदर्शनाच्या द्वारे जनतेपुढे मांडले जावे. त्या दालनात प्राथमिक, माध्यमिक आणि वरच्या कलाशिक्षणातील विद्यार्थी आणि व्यावसायिक कलावंत यांचे चित्रकला, वास्तुकला, शिल्पकला, उपयोजित कला आणि कारागिरी हे सर्व विभाग ठेवावे. पहिल्या बक्षिसाची रक्कम अडीच हजार ठरली आणि तिसरे म्हणजे शेवटचे बक्षीस एक हजाराचे होते. १९५६ मध्ये देशपातळीवरील ललित कला अकादमीचे बक्षीस एक हजाराचे होते. त्याच्याशी तुलना करता महाराष्ट्र राज्याची ही प्रागतिकता म्हणजे गोंधळेकरांच्या कल्पनाशक्तीचे यश होते. शिवाय या प्रदर्शनात भारतीय शैलीसाठी, तसेच व्यक्तिचित्र हा प्रकार मागे पडत चालला आहे म्हणून त्यासाठीही, एक खास बक्षीस देण्यात आले.

याशिवाय सरकारी कामे विद्यार्थी व शिक्षकांकडून करून घेण्याचा प्रयोगही गोंधळेकरांनी केला. मात्र, त्यासाठी स्कूलमधील प्राध्यापक व विद्यार्थी विनावेतन राबविले गेले. गोंधळेकरांचा हेतू चांगला होता. विद्यार्थ्यांना मोठ्या कामाची सवय व अनुभव त्यामुळे मिळणार होता; पण यामुळे जे.जे. स्कूलची मंडळी विनामोबदला काम करून देतात म्हणून अन्य व्यावसायिक कलावंतांचा रोष झाला. कारण, एवढ्या कामावर कित्येक कलावंत जगू शकले असते. साहजिकच त्याची प्रतिक्रिया उमटली. परंतु विद्यार्थ्यांच्या व संस्थेच्या दृष्टिकोनातून ही कल्पना इतिहासाची पुनरावृत्ती करणारी व अभिमानास्पद होती. (पूर्वी मुंबईतील महत्त्वाच्या इमारतींवरील शिल्पांचे व इतरही काम जे.जे. मध्येच झाले होते).

पहिले राज्य-कला प्रदर्शन १९५६ मध्ये भरले. प्रदर्शनाची सजावट बगीच्यात केल्याने अत्यंत सुंदर झाली होती व प्रदर्शनही



ऑंकारेश्वर मंदिर (तैलचित्र)

प्रचंड होते. दुसऱ्या दिवशीच्या वृत्तपत्रांत प्रदर्शनाच्या उपक्रमाची वाहवा झाली. याच दरम्यान १९५७ मध्ये जे.जे. स्कूलची शताब्दी साजरी झाली. जुन्या संस्थांमधील अंतर्गत राजकारणाचा रोग याही संस्थेत शिगेला पोहोचला होता व परिणामी प्रा. धोंड यांच्या शब्दांत – "सर जे.जे. स्कूल ऑफ आर्ट या एका पावाचे कापून तीन तुकडे झाले." या त्रिभंगीकरणाचा गोंधळेकरांच्या मनावर फार परिणाम झाला. शेवटी त्यांनी अचानकपणे राजीनामा सरकारला सादर केला. लगेचच त्यांची 'टाइम्स ऑफ इंडिया'मध्ये 'आर्ट डायरेक्टर' म्हणून नेमणूक झाली.

त्यांच्या स्वभाववैशिष्ट्याबद्दल त्यांचे वर्गमित्र व संतप्रवृत्तीचे चित्रकार कै. जि.भी. दीक्षित लिहितात : "कलावंत हा जितका भावनाप्रधान असतो, तसा तो बुद्धिमानही असतो. फक्त दोन्हीचा समतोलपणा ठेवून जीवन सुखावह होणे हे ज्याच्या त्याच्या प्रकृति-स्वभावावर अवलंबून असते. भाऊसाहेब फार भावनाप्रधान झाले की, नैराश्यात गुरफटून जात. तसे बुद्धिप्रधानही फार झाले की, त्यांचा हट्टी स्वभाव जागा होई. त्यामुळे त्यांचे बाबतीत इतरांचा बराचसा गैरसमज होत असे. त्यांचे हे स्वभाववैचित्र्य फार जवळून मला अनुभवता आले." प्रा. धोंडांनीही *रापण*मध्ये त्यांच्या स्वभावाबद्दल लिहिले आहे की : "आपल्या बौद्धिक कुवतीच्या अभिमानापोटी गोंधळेकरांनी आपल्या निकटच्या मित्रांनाही कळत-नकळत दुखावले. गोंधळेकर समोरच्या माणसाचे 'ॲकॅडेमिक इव्हॅल्युएशन' फक्त करायचे. त्यामुळे त्याच्या कित्येक 'ह्यूमन' गोष्टी दुर्लक्षित राहायच्या. असे असले तरी, सहवासातील सर्वांनीच नमूद केले आहे की, भाऊसाहेब मनाने इतके हळवे व निष्पाप होते की, काही प्रसंगी भावनाप्रधान होऊन कुणाला बोलले व आपण उगीचच बोललो असे नंतर त्यांना पटले की, त्यांचे डोळे पाणावत व त्याची ते क्षमा मागून दिलगिरीही प्रदर्शित करीत."

कै. गोंधळेकरांच्या काळातील काही चित्रकारांचा जवळून सहवास मला मिळाला. ही पिढी इंग्रजांचे राज्य उत्तम स्थिरावलेल्या कालखंडात शिकली. साहजिकच हे शिक्षण पाश्चिमात्य प्रभावाखालील होते. त्यानंतर परदेशात घेतलेल्या शिक्षणाचा प्रभाव, आकर्षण व ऐन भरात आलेला स्वातंत्र्यलढा या दोन्ही परस्परविरोधी अनुभवांची ही पिढी साक्षी होती. त्यांना कलानिर्मितीत पाश्चिमात्यांचे आकर्षण वाटे; तेथील कलाजीवन, कलासंस्थांची व वेगवेगळ्या कलाप्रवाहांची फोफावलेली चळवळ जवळून अनुभवल्यावर भारतातील एकदम वेगळ्या व काहीशा कर्मठ वातावरणात त्यांची ओढाताण होणे अपरिहार्यच होते. त्या काळी शिक्षित भारतीयांच्या मनावर सर्वसाधारणपणे यूरोपीय संस्कृतीचा फार मोठा प्रभाव होता. परिणामी अनुकरणाचा अतिरेक करण्यात

सार्थक वाटणारी अनेक मंडळी त्या पिढीत तयार झाली. साहजिकच ही शिक्षित भारतवासी मंडळी यूरोपची संस्कृती व जीवन यांवर लुब्ध होती. येथील संस्थांतून शिकवली जाणारी चित्रकला, यूरोपातून आलेली असंख्य चित्रपुस्तके, मासिके, पोस्टर्स, सिनेमा यांचा मोठा पगडा विद्यार्थी व कलावंतांना व्यापून राहिला. परिणामस्वरूप १९२० ते ४० या काळातील महाराष्ट्रातील चित्रकार व शिल्पकार यांच्या समोर कलाभिव्यक्तीविषयी अनुकरणात्मक विशिष्ट विचारधाराच असल्याचे आढळते. यथातथ्यदर्शन व चित्र-विषयावरून आश्रयदात्याचा विचार करून आकर्षक चित्र काढण्याकडेच मुख्यतः कल होता. पाश्चिमात्य कलेतील कौशल्य, सफाई व तांत्रिक प्रभुत्व यांचा संगम होऊन कलाकृती तयार होत असत. साहजिकच त्यांचा मूळ उद्देश अर्थार्जन हा ठरून प्रदर्शनातील पारितोषिके व आश्रयदात्यांची – म्हणजेच मुख्यत्वे संस्थानिक, सरदार व इंग्रज आश्रयदाते यांची – आवड हेच कलाकृतीचे आशय व स्वरूप ठरविण्यास कारणीभूत ठरत असे. त्यामुळे शैलीचा विचार करता हे सर्व चित्रकार पाश्चिमात्य प्रभावाखाली राहिले.

याला अपवाद म्हणजे, १९२० ते ३५ या सॉलोमनसाहेबांच्या कारकिर्दीत जे.जे. स्कूल ऑफ आर्टमध्ये भारतीय कलेच्या पुनरुज्जीवनाचे झालेले प्रयत्न हा होय. पाश्चिमात्य पद्धतीने शरीरशास्त्राचा अभ्यास, भारतीय कलेतील लयदार रेषा व वॉश टेक्निक या पद्धतीतून अनेक दर्जेदार चित्रे विद्यार्थ्यांनी निर्मिली. या चित्रांचे विषय मुख्यत्वे भारतीयच असत. गोंधळेकरांचे विद्यार्थिदशेतील १९२९ मध्ये काढलेले श्रीकृष्णाचे चित्र या कलाप्रकाराचे उत्तम उदाहरण मानता येईल. या लेखाच्या सुरुवातीला वर्णिलेले गौतमबुद्धाचे चित्रही याच शैलीतील आहे. त्या काळच्या बऱ्याच विद्यार्थ्यांनी या भारतीय पुनरुज्जीवनवादी शैलीत काम करून प्रावीण्य मिळविले. तरी पुढील काळात चित्रकार म्हणून मान्यता मिळविताना या शैलीतील निर्मिती अत्यल्पच केली. कै. चिमुलकरांसारखे अपवाद असणारे कलावंत आश्रय व प्रसिद्धी या अभावी प्रकाशात न आल्यामुळे, त्यातून अनेक शक्यता असूनही ही चळवळ पुढे फारशी जोर धरू शकली नाही. आश्रयाचा अभाव, हे देखील एक महत्त्वाचे कारण असावे. परिणामस्वरूप महाराष्ट्रातील या पिढीचे कलावंत हे मुख्यत्वे अनुकरण करणारेच राहिले, असे मत बनविले गेले. या काळातील महाराष्ट्रातील कलावंत शिकल्यावर त्या ज्ञानाचा अभिव्यक्तीपेक्षा व्यवसाय व अभ्यास या दृष्टिकोनातूनच वापर करीत राहिले. यात निर्मितींच्या संकल्पनांवर मर्यादा पडून त्या प्रभावातून ही पिढी बाहेर पडू शकली नाही. कै. गोंधळेकरांचे ज्ञान, व्यासंग, बहुश्रुतता, विद्वत्ता या सर्वांविषयी आदर ठेवूनही या पिढीचे प्रातिनिधिक रूप म्हणून त्यांचे उदाहरण डोळ्यासमोर ठेवल्यास असे म्हणता येईल की, हे चित्रकार कौशल्य व कारागिरीने संपन्न असूनही आशय, संकल्पना व भारतीयत्व या मुद्यांबाबत विचार करू शकले नाहीत.

या पार्श्वभूमीवर विसाव्या शतकाच्या आरंभी, पाश्चात्त्यानु-करणाच्या काळातही चित्रकलेच्या प्रांतात हॅवेल, कुमारस्वामी, ओकाकुरा व भगिनी निवेदिता इत्यादींच्या प्रयत्नांतून बंगालमध्ये भारतीय पारंपरिक शैलीतील व पौर्वात्य कलेतील संवेदनशीलता व वेगळेपणा यांबद्दल जागरूकता निर्माण झाली. यातूनच अवनींद्रनाथ टागोर, गगनेंद्रनाथ टागोर, नंदलाल बसू इ. बंगाली भारतीय पुनरुज्जीवनवादी कलावंतांना आपल्या परंपरेकडे नव्याने पाहण्याची दृष्टी मिळाली. रवींद्रनाथांचे शांतिनिकेतन, तेथील कलानिर्मिती व त्याबद्दल स्वातंत्र्यलढ्यातील पुढाऱ्यांना वाटणारे आकर्षण यांतून काँग्रेसच्या अनेक अधिवेशनांसाठी अवनींद्रनाथ, विनायक मसोजी, नंदलाल बसू इ. बंगाल स्कूलच्या कलावंतांनी "स्वदेशी" सजावट केली व त्यात जपलेले भारतीयत्व हा कौतुकाचा विषय ठरला. कलेतिहासात बंगाल स्कूलला वेगळे महत्त्व प्राप्त झाले.

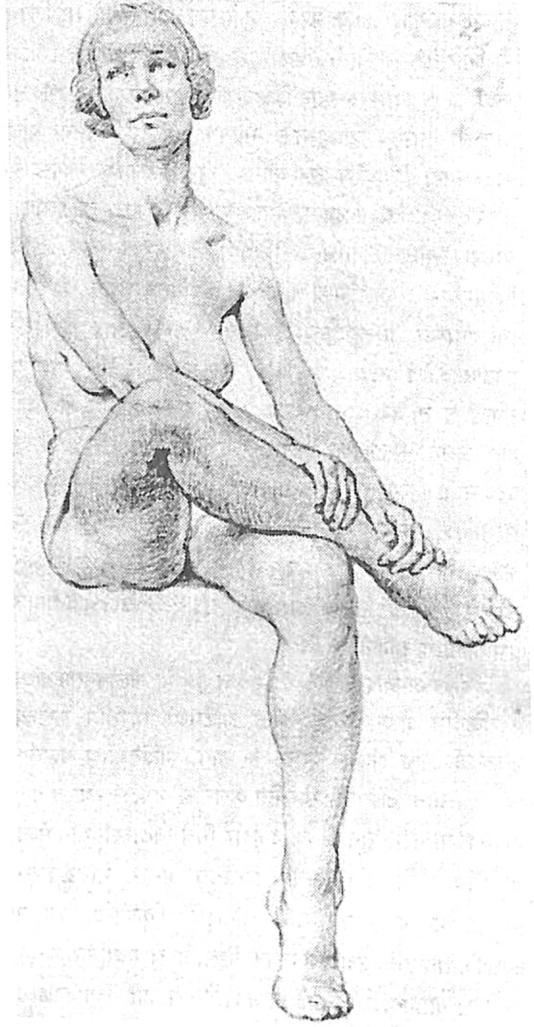
महाराष्ट्रातील चित्रकार मात्र भारतातील इतर प्रांतांपेक्षा घनता व आकार यांच्या उठावावर आधारलेल्या छायाप्रकाशाच्या व यथातथ्यदर्शनाच्या वस्तुरूपचित्रणाशी अधिक समरस होत राहिले. हे देखील निर्विवाद की, या पद्धतीत महाराष्ट्रातील कलावंतांनी दर्जेदार निर्मिती केली. अर्थार्जन, जीवन जगण्याचा कलावंतांचा लढा, व्यवसायातील स्पर्धा, शिक्षणातून मान्य केलेल्या आदर्शांचे अनुकरण व प्रत्यक्ष जीवन या ओढाताणीतून निर्मितीच्या विविध दिशा या पिढीकडून क्वचितच शोधल्या गेल्या. या पिढीचे लोकमत विलक्षण परस्परविरोधी अशा आवडी-निवडी व आदर्शांत गुंतून राहिलेले दिसते. एका बाजूला इंग्रज विद्येविषयी आदर, तर त्याचबरोबर संस्कृत काव्य व साहित्य यांविषयी अभिमान; साहेबी काटे-चमचे घेऊन डिनर-सूट घालून सर्व पाश्चिमात्य सोपस्कार करीत विदेशी प्रतिष्ठितांबरोबर भोजन करण्यात जशी प्रतिष्ठा वाटत असे, तसाच आनंद अगदी पाटावर मांडी घालून रांगोळ्या, उदबत्त्यांच्या थाटात जेवण्यात ही मंडळी अनुभवीत. बाहेर पूर्णपणे परदेशी पद्धतीची वेशभूषा करणारे कै. गोंधळेकरही घरात कटाक्षाने धोतर वापरीत. पारंपरिक कर्मठ जीवनपद्धतीचा त्याग त्या पिढीने केला नव्हताच. साहजिकच या ओढाताणीतून बाहेर पडता न आल्यामुळे हे संक्रमणकाळाच्या कात्रीत सापडले. मात्र, त्याच पिढीच्या कै. द.ग. गोडसे यांनी मांडलेला एक विचार या पिढीने सार्थ करून दाखविला. कै. द.ग. गोडसे

अनुक्रमणिका

लिहितात : "कलावंत व त्याचे माध्यम यांच्या दीर्घ साहचर्यात कलावंताने माध्यमावर संपूर्ण स्वामित्व मिळविल्याशिवाय कोणतीही कलाकृती निर्माण होत नाही. आपल्या आविष्काराकरिता कलावंताला कलेचे माध्यम आत्मविश्वासाने पूर्णतया राबविता आले, तरच त्या विशिष्ट माध्यमातून तो कलाकृती निर्माण करतो. असा कलावंत व त्याचे माध्यम यांच्या अन्योन्य संबंधाचा दाखला आहे. एका ठिकाणचे माध्यम व तिसऱ्याच ठिकाणचा कलावंत असल्या गंगाजमनी संबंधातून कलाकृती निर्माण होत नाहीत. (म्हणजेच कलावंत त्या माध्यमाशी एकरूप झालेला असावा लागतो)." कै. गोंधळेकरांच्या व त्यापूर्वीच्या पिढीने पाश्चिमात्य तंत्र, माध्यम व शैली यांवर असामान्य प्रभुत्व मिळवून विसाव्या शतकातील चौथ्या दशकाच्या कलावंतांसाठी पाया तयार केला. यातूनच माध्यमावरील प्रभुत्वाची मानसिकता संपली असावी. म्हणूनच चौथ्या दशकातील व त्यानंतरचे कलावंत आपल्या परंपरेकडे नव्याने पाहू शकले. आशय व संकल्पना यांबावत वेगळा विचार करून स्वतंत्र अभिव्यक्तीकडे ते वाटचाल करू शकले, ही वस्तुस्थिती लक्षात घेणे जरुरीचे आहे.

गोंधळेकर सर अखेरच्या सहा महिन्यांच्या काळात गोरेगावला त्यांच्या कन्या सौ. मीना पुरंदरे यांच्याकडे कॅन्सरच्या दुखण्याने अक्षरशः अंथरुणावर पडून होते. त्या काळात त्यांना भेटण्यासाठी गेल्यावर ते माझी, कुटुंबियांची चौकशी आस्थेने करायचे. त्याचबरोबर त्यांचे वर्गमित्र गोपाळराव देउस्करांबद्दलही विचारायचे. एका हळव्या क्षणी "गोपाळला म्हणावं तब्येतीला जप," असंही ते उद्‌गारले. या भेटींमध्ये प्रत्येक वेळी एक वाक्य ते न चुकता बोलत असत. "माझ्या हातून काहीच काम झालं नाही, माझ्याकडून निर्मिती झाली नाही" व हे बोलताना त्यांच्या डोळ्यांतून अश्रू ओघळायचे. त्यावेळी मला वाटायचं की, कितीतरी चित्रे, पोर्ट्रेट्स, लँड्स्केप्स, अगणित स्केचेस केलेल्या, इतक्या मोठ्या पदांवर काम केलेल्या गोंधळेकर सरांना असं का वाटतंय? माझ्या परीने मी त्यांची समजूतही घालायचो; पण त्यांना न थोपवता येणाऱ्या अश्रूंसहित ते पुन्हा पुन्हा हेच वाक्य घोकायचे... "माझ्या हातून काहीच काम झालं नाही... असं होऊ देऊ नका!"

त्यांच्या प्रथम वर्ष स्मृतिदिनानिमित्त चित्रे निवडण्याच्या निमित्ताने त्यांच्या पुण्यातील घराच्या माडीवर ठेवलेल्या ट्रंका, पोर्टफोलिओ बघताना प्रकर्षाने लक्षात आले की, त्यांनी 'न्यूड स्टडी' असंख्य केले आहेत. अनावृत स्त्री-पुरुषांची अगणित ड्रॉईंग्ज व स्केचेसचा ढीग माडीवर पसरला होता. शरीरशास्त्राचा अभ्यास हा एकच ध्यास त्या प्रत्येक रेखाटनात जाणवत होता. त्यांच्या अनेक नोट्स, त्यांचे वाचन, ज्ञान, बहुश्रुतता, अनेक



न्यूड (तैलचित्र)

गोष्टी सांगताना दिलेली असंख्य उदाहरणे, तपशील "अभ्यास"हीच वृत्ती दर्शवायच्या आणि पुन्हा पुन्हा मला त्यांचं विकलांग अवस्थेत बिछान्यावर पडल्या पडल्या खोल आवाजात अश्रूभरल्या डोळ्यांनी उच्चारलेलं वाक्य आठवत होतं – "माझ्या हातून काहीच काम झालं नाही, काहीच निर्मिती झाली नाही... असं होऊ देऊ नका..."

संदर्भ : *विश्रब्ध शारदा*, खंड ३ रा; *रापण* – प्रा. प्रल्हाद अनंत धोंड; *कै. गोंधळेकर प्रथम स्मृतिदिन-स्मरणिका*; *नांगी असलेलं फुलपाखरू* – द.ग. गोडसे.

सत्यजित राय : दृष्टी आणि सृष्टी

श्यामला वनारसे

'ज्याची जशी दृष्टी तशी त्याची सृष्टी' हे तत्त्व फक्त वास्तवाच्या आकलनापुरतेच नव्हे, तर कलेच्या 'निर्मित' सृष्टीलाही लागू पडते. सत्यजित राय यांनी निर्मिलेली चित्रपटसृष्टी ज्या दृष्टीमुळे घडली, तिचा शोध घेण्याचा हा प्रयत्न आहे. कलावंताच्या 'निर्मित' सृष्टीपासून त्याच्या दृष्टीकडे जाण्याचा प्रयत्न म्हणजे एक नसता खटाटोप आहे, कलावंताची साक्ष काढण्याचा प्रकार आहे आणि समीक्षेसाठी त्यातून काही लाभ नाही असा आक्षेप मान्य असूनही हा प्रयत्न केला आहे. कारण हा शोध राय यांच्या मानसिक वस्तुस्थितीचा नाही तर सृष्टी आणि दृष्टी यांचा जो अभिव्यक्तिसंबंध आहे, त्याचा, म्हणजे तार्किक स्वरूपाचा आहे. हा शोध घेताना राय यांनी कोठे काय म्हटले, काय सांगितले याकडे न जाता त्यांच्या चित्रपटांमधेच त्यांनी जे ललितविश्व आकारास आणले त्याकडे, त्यातील अनुस्यूत सूत्रांकडे जाण्याचा निर्णय घेतला आहे.

दृष्टी आणि सृष्टी यांचा अभिव्यक्तिकारक संबंध या ठिकाणी लक्षात घ्यायला हवा. प्रत्येकच माध्यमात उपलब्ध साधने आणि तंत्रावरील हुकूमत वापरून कलावंताची निर्मितिप्रक्रिया चालू असते. साधने आणि कुशलता या दोन्ही गोष्टी चित्रपटाच्या बाबतीत कलावंताच्याच मालकीच्या किंवा क्षमतेच्या असण्याची गरज नसते. या दोन्हींचा वापर करून शेवटी *जी* दृश्यश्राव्य मालिका तयार होणार, तिचा कर्ता कलावंत केवळ संकल्पना ठरवू शकतो आणि प्रत्यक्ष कॅमेरा किंवा ध्वनिमुद्रण यंत्र हलवण्याचालवण्याची कामे वेगळी माणसे करू शकतात. परंतु शेवटी '*जी*' संकल्पना ठरवली '*ती*' आणि तीच दृश्यचित्रमालिकेत अवतरली की नाही, हा प्रश्न कलावंताने सोडवल्यानंतरच चित्रपट वितरित होतो. त्यामुळे मानसिक वस्तुस्थितीचा मुद्दा डब्यामधल्या तयार चित्रपटापासून वेगळा पडतो. चित्रपटाच्या अनुभवातून, म्हणजेच त्या विशिष्ट दृश्यश्राव्यमालिकेमधून जे प्रतीत होते, त्याला दोन बाजू आहेत, दोन बाजूंचे नियामक घटक आहेत. एक, त्या विशिष्ट दृश्यश्राव्यमालिकेची रचना आणि दोन, बघणाराचा व्यक्तिगत, सर्वस्वी व्यक्तिनिष्ठ असा मोहरा. याही बाजूच्या मानसिक वस्तुस्थितीचा विचार येथे अभिप्रेत नाही. परंतु रचनाविशेष आणि चित्रपटगत दृश्यश्राव्यतपशील यांनाच 'हे असे का?' असा प्रश्न विचारून हा शोध घेतला आहे.

हा प्रश्न विचारणे म्हणजे अभिव्यक्तिसंबंधाचा शोध होय. एका मुलाने हत्तीचे चित्र काढले आणि काळा रंग दिल्यानंतर पोटात पांढरे गोळे काढले. त्याबद्दल विचारल्यावर त्याने सांगितले, की त्यातून काळ्या हत्तीला पांढरे सुळे निघतात. ही झाली मानसिक वस्तुस्थिती. परंतु कार्यकारणभावाचे हे आकलन या ठिकाणी अभिव्यक्त झाले, ते कशामुळे? मुलाचे स्पष्टीकरण ऐकल्यानंतर आपल्याला बारीकसे हसू आले तरी ते 'पटते' – हे कोणत्या तर्काने? यातील 'हत्तीच्या पोटात पांढरे गोळे' हा रचनाविशेष काहीतरी 'सांगतो' (पण ते आपल्याला स्पष्ट होत नाही, म्हणून आपण विचारतो.) असे 'रचनेने सांगणे' हाच अभिव्यक्तिसंबंध होय. हाताशी असणाऱ्या साधनांचा आणि तंत्रांचा (खडूचा आणि पोटाच्या आतले दाखवण्याचा) वापर करून आपापले सांगणे चालू असते. कधी ते असे बोबडे असते, तर कधी 'आई, तू मला जगाएवढी आवडतेस' असे गोजिरवाणे असते, तर कधी तेवलेल्या घड्याळासारखे भाष्यकार असते, तर कधी विध्वंसात रुतलेल्या बैलासारखे निषेधाचा तीव्र उद्गारही असते. म्हणजेच अभिव्यक्तीच्या द्वारे वास्तव, अनुभव, दगडधोंड्यांचे विश्व यांच्यासंबंधीच्या जाणिवा, भावबंध कुठल्या ना कुठल्या माध्यमातून प्रतिमांच्या बनावटीत दाखल होतात, ललितविश्व निर्माण करतात. एकीकडे हे दगडधोंड्यांचे विश्व आणि दुसरीकडे प्रतिमांचे ललितविश्व अशी मांडणी केल्यास प्रतिमांचे रचनाविशेष एखाद्या पुलाप्रमाणे कार्य करतात, असे लक्षात येते. दृष्टी साकार होते, ती सृष्टीत. कलावंतांच्या निर्मितिप्रक्रियेचा हा तार्किक संबंध प्रतिमांच्या आकलनासाठी महत्त्वाचा आहे. तो लक्षात घेतल्याने कलावंताची साक्ष न काढता 'सृष्टी'ची नियामक 'दृष्टी' आपल्याला समजू शकते.

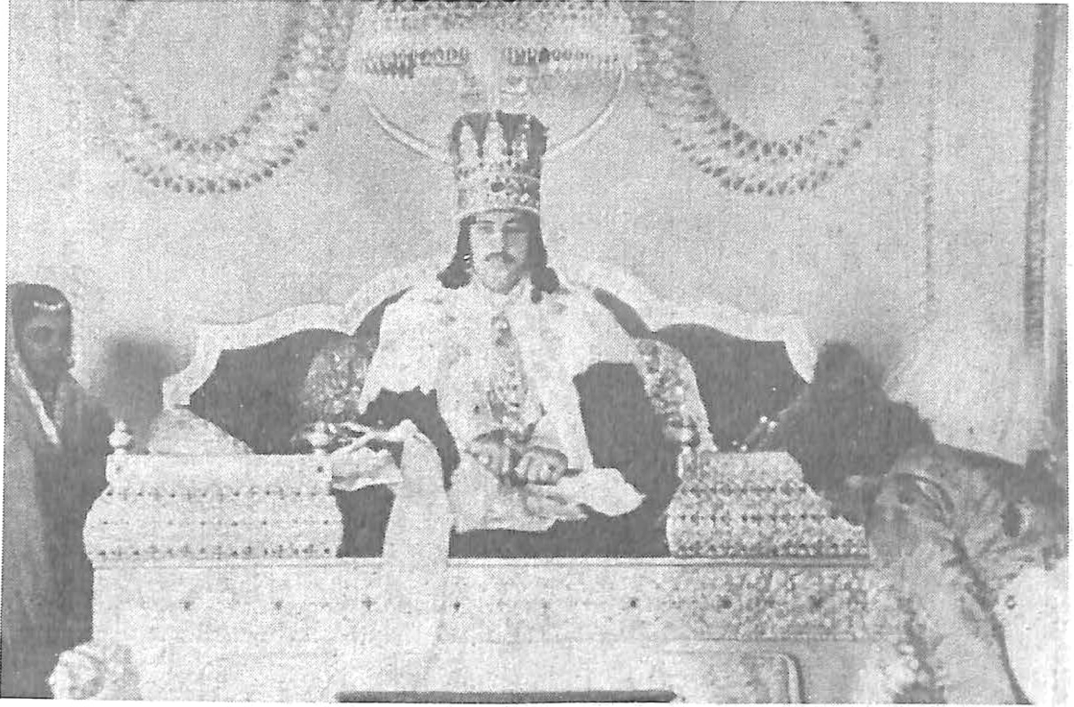
चित्रपटातील 'निर्मित' सृष्टी चित्रपटमाध्यमाच्या स्वरूपामुळे काही खास प्रभाव उत्पन्न करते, हे आपल्या अनुभवास येते. चित्रपटनिर्मितीमधील 'दृष्टी'मध्ये या माध्यमाच्या स्वरूपाविषयीच्या धारणांचा मोठाच वाटा असतो. 'हुबेहूब' दृश्य आणि 'हुबेहूब' ध्वनी या यंत्रसाध्य सामग्रीतून चित्रपट बनतो. हे खरे असले तरी



हे दृश्य खेळाबद्दलच्या विचारात हरवलेल्या नवाबांच्या अभिनयाने 'बोलते', तेवढेच वस्तूंच्या दृश्य प्रतिमांमार्फतही. कालखंडाच्या सामाजिक, सांस्कृतिक वैशिष्ट्यांची निर्मिती आणि बोध या तपशिलांमार्फत होतो.

या वैशिष्ट्याचा प्रभाव असा आहे, की ही सामग्री दुसऱ्या कुठल्या हेतूसाठी आहे, असते, असावी याऐवजी ती स्वयमेव आकर्षक आहे, असते, असावी असा रोख तयार होतो. म्हणजेच 'कसलं आलंय् तत्त्व न् बोध! चार घटका डोकं बाजूला ठेवून विरंगुळा झाला, बस्. हवंय कुणाला तत्त्व?' असे म्हणून इतर गोष्टींच्या जोडीला ही स्वयमेव आकर्षकताच आपण मानत असतो. अर्थपूर्ण संवादाची किंवा संदेशप्रसारणाची आवश्यकता बाजूला सारून यंत्रसाध्य करामतीने करमणुकीचा धंदा करण्याची शक्यता या माध्यमाने प्रचंड प्रमाणात वाढवली. विरंगुळा म्हणून चार पैसे खर्च करून बघतऐकत बसायला मान्यता देणाऱ्या गर्दीचे 'मार्केट' आणि ही बघतऐकत बसणारी गर्दी पकडून ठेवण्यासाठी विविध उत्पादने तयार करणारी 'इंडस्ट्री' अशी विभागणी झाली. नफा कमावण्याची दृष्टी या ठिकाणीतरी कलावंतांच्या नजरेशी, दर्शनाशी, सृजनारंभाशी समकक्ष झाली. हे अन्य माध्यमांमध्ये आणि चित्रपटपूर्व संदर्भामध्ये नेहमीच भिन्न मानलेले होते. (याच्याशी निगडित सामाजिक विचार हा स्वतंत्र लेखाचा विषय होईल.) एकूण भावजीवनात कलेचे, प्रतिमांचे, रसिकत्वाचे स्थान माणसाच्या 'गिऱ्हाईक' या भूमिकेपेक्षा वेगळे मानलेले असे. त्याला या वैशिष्ट्याने हादरा दिला.

असे असले, तरी या माध्यमात कलावंत, साधने आणि कुशलता यांच्या मिलाफाने कलाकृती बनत राहिल्या, नवी तंत्रे, नव्या करामती सतत शोधल्या गेल्या आणि आर्थिक लाभाचे गणित जमवून त्यावर स्वार होऊन कलावंत आपापली निर्मिती करत राहिले. त्यामुळे स्वयमेव आकर्षकता गृहीत धरून आपल्याला जे सांगावयाचे, ते सांगणारी दृश्यश्राव्यमालिका तयार करण्यातून 'चित्रपटभाषा' तयार झाली. या भाषेच्या मूळ वैशिष्ट्यांपैकी यंत्रसिद्धता, हुबेहूबपणा, अनुक्रमिकता यांच्याइतकेच महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणजे कॅमेऱ्याची जागा आणि कार्य. दृश्याचा तुकडा तयार करताना कॅमेरा कोठे असावा याचा निर्णय दृश्यातून काय साधायचे आहे, यावरूनच ठरतो. किंवा असेही म्हणता येईल की, जेथे कॅमेरा ठेवला त्यावरूनच काय हवे होते हे स्पष्ट होते. (कारण त्याशिवाय हे असे दृश्य तयार होणार नाही, आणि तसे हवे असल्याशिवाय ते चित्रपटात दाखल होणार नाही.) या गोष्टी लक्षात घेतल्या, तर या माध्यमाच्या स्वरूपाने ऐन



बादशहा म्हणून राज्य चालवण्यात नबाबाला रस नाही, गतीही नाही. हे आसन आणि मुकुट मात्र त्याला अतिशय प्रिय आहे. अवध घशात घालण्याचा इंग्रजाचा डाव उलटवण्याची ताकद त्याच्यात नाही. तो एकीकडे अडाणी आणि फोपसा 'शोभेचा' राजा दिसतो. सलाम आणि सेवा करून घेणे हा राजेपणाचा अर्थ (?). इंग्रजांनी त्याच्याविषयी टिंगलीचे उद्‌गार काढले आहेत.

वेळच्या अलौकिक गोष्टींना जागा ठेवली नाही, थोडक्यात चित्रपट 'झाला' असे नसते. तो 'केलेला' असतो. कलावंताची जबाबदारी याप्रकारे अगदी स्पष्ट होते. कलेतील गूढ प्रांत कलावंताच्या मानसिक वस्तुस्थितीत राहिला. 'मी माझा उरत नाही', 'ते पात्र स्वतःच्या चालीने चालू लागले' असली विधाने चित्रपटकर्ता कलावंत करू शकत नाही. चित्रपटाच्या चौकटीत काहीच आपोआप येत नाही. ते आणलेले असते. यातील कॅमेऱ्याची जागा हीच कलावंताची दृष्टी अभिव्यक्त करते, दृश्य रचनेत हीच दृष्टी अनुस्यूत असते.

या वैशिष्ट्याचा प्रभाव असा की, प्रेक्षक चित्रपटाचा अनुभव घेताना हीच जागा घेतो किंवा हीच दृष्टी वापरतो. ते अपरिहार्य आहे. चित्रपट माध्यमाविषयीची जाण अशा प्रकारे दिग्दर्शकाच्या नजरेमधून कॅमेऱ्यामार्फत प्रेक्षकाच्या नजरेत थेट संवेदनेच्या द्वाराच पोचते. त्यासाठी शब्द वापरले जावोत की राहोत. याचे एक चांगले उदाहरण प्रौढ शिक्षण कार्यक्रमांतर्गत दृकश्राव्य साहित्याचा वापर करणाऱ्या कार्यकर्त्याने सांगितले. ही शिकवणारांची जीप आली, शैक्षणिक चित्रपट दाखवून झाला. प्रेक्षक म्हणाले, 'हां, आता सिनेमा सुरू करा की.' सिनेमा म्हणजे काय याचा जो अनुभवसिद्ध साचा त्यांच्याजवळ लोकप्रिय चित्रपटांमार्फत आलेला होता, तो शैक्षणिक चित्रपटाला 'सिनेमा' मानत नव्हता! या माध्यमाच्या द्वारे ज्या सामाजिक प्रक्रिया सुरू झाल्या, त्यांच्या मुळाशी 'केवळ संवेदनांची अनुभूती' आणि 'दृष्टीचे थेट संक्रमण' या गोष्टी आहेत. (त्यामुळेच या माध्यमाविषयी अधिक जागृतीची गरज आहे, पण हाही आणखी एका स्वतंत्र लेखाचा विषय आहे!)

चित्रपट माध्यमाच्या या शक्तिशाली स्फोटामुळे कलावंतांची दृष्टी स्वतःचे वेगळेपण टिकवण्यासाठी खास वेगळ्याच तीक्ष्णतेच्या आत्मभानातून येण्याची गरज निर्माण होते. याला स्फोट म्हटले, कारण त्याच्या वाढीला, प्रसाराच्या गतीला इतर कुठल्याही माध्यमाशी तुलना करता स्फोटच म्हणणे बरोबर वाटते. 'दृष्टी' घडवणारे तीक्ष्ण आत्मभान दृश्यात, ध्वनीत, कथानकात, कथनाच्या चलनात आणि त्याला पायाभूत असणाऱ्या मूल्यभावात, सूत्ररचनेत काम करत असते. त्यामुळे चित्रपटकर्त्याच्या सृष्टीपासून दृष्टीपर्यंत जाणे शक्य होते. सृष्टी आपल्याला साक्षात दिसते आहेच, त्यातील



कलांचा आश्रयदाता रसिक एवढेच नव्हे तर कलावंत आणि जाणकार. नृत्यातील फक्त सहभाग नव्हे तर विलासी वातावरणाचा ऐपही महत्त्वाचा. कुसर, नजाकत यांनी वेढलेला, पण बटवटीत नव्हे हा मनोविश्वाचा भाव आणि बोध.

रचनेच्या अंतःसंबंधावरून दृष्टीही लक्षात येणार आहे. आशय-सूत्रांच्या रचनेतून मूल्यधारणा, कथानकाच्या आणि दृश्यश्राव्य-तपशीलाच्या मांडणीतून आकलनाच्या चौकटी, त्याचबरोबर तंत्रनिगडित मूल्याची जाण याबद्दलचा शोध घेता येतो. शेवटी 'दृष्टी' म्हणजे चर्मचक्षू आणि अंतःचक्षू या दोन्हीची निर्मिती होय. ती जीवनदृष्टीचीच एक धारा.

राय ज्या काळात चित्रपटनिर्मिती करत होते. (१९५५-९२) त्या काळात दुसऱ्या महायुद्धानंतरची फेरमांडणी, शीतयुद्ध, शीतयुद्धोत्तर पुनर्मांडणी आणि आर्थिक महासत्तांची निर्मिती यांच्या जागतिक संदर्भातून काही पेच मानवी समाजापुढे येत गेले. स्वातंत्र्य, नियोजनाचे मिश्रफल, सत्ता आणि सामान्य माणूस यांच्यातील नाते, तीव्र सत्तास्पर्धा आणि आर्थिक विषमता, परंपरा आणि नवतेचे नाते, आधुनिकतेचे विघटित रूप आणि जागतिक संदर्भात दखलपात्र होण्यासाठी सर्व क्षेत्रांत होणारी दमछाक अशा बहुमुखी प्रश्नांनी भारतीय समाजाला भंडावून सोडले. त्यामधून भारतीय अस्मितेचे काही पेच निर्माण झाले. सापेक्षता – अंतिमता, सार्वत्रिकता – एकमेवता, सार्वजनिकता – वैयक्तिकता अशा अनेक आयामांवरची जागा अनिश्चित झाली. बौद्धिक, भावनिक, कर्मिक या तिन्ही पैलूंमध्ये या अनिश्चितीचे प्रतिबिंब दिसू लागले. भारतीय कलावंतांच्या भोवतीचे दगडधोंड्यांचे विश्व अशा वातावरणात सापडले होते. अनेक प्रकारचे धुके, राळ, चिखल उडत-उडवत हे विश्व यापूर्वी कधी नव्हते इतक्या झपाट्याने व्यापारी, शहरी आणि राजकारणी दिशेने झेपावत होते. अशा काळात राय यांनी चित्रपट माध्यमात कलात्मक भान आणले, जाग आणली आणि काही मानदंडही निर्माण केले. त्यांच्या कलाकृतींमधील दृष्टीची ताकद हे बाह्य सामाजिक परिणाम साधत होती.

राय यांच्या चित्रपटांतील ललितविश्व क्रमाक्रमाने उलगडत जाते आणि शेवटी एका स्वयंपूर्णतेचा प्रत्यय देते. या ठिकाणी स्वयंपूर्णतेचा मुद्दा अंतर्गत संगतीने विशद करता येतो. यातील तपशीलांची बांधणी ज्या कार्यकारणभावाने होते, तो आशयसूत्राचाच एक धागा असतो. त्यातूनच दगडधोंड्यांच्या विश्वातील धुक्यावर मात करण्याचा प्रयत्न असतो; काही संकेत, निर्देश केलेले असतात. बोधवादी, चंगळवादी किंवा आर्थिक लाभैकदृष्टी असे शिक्के न



जनरल औट्रमच्या आकलनापलीकडचे काहीतरी नवाबामध्ये आहे. या दोघांत संवाद अशक्य आहे. या दोघांमधील मानसिक अंतर हाही चित्रपटाच्या आशयाचा एक महत्त्वाचा पैलू. ते अक्षरशः नजरेने एका रेषेवर येऊ शकत नाहीत.

मिरवणारी ही दृष्टी जे 'दाखवते' त्यातून व्यक्तिगत प्रतिक्रियांमध्ये अनेक शोधप्रक्रिया सुरू करण्याची ताकद दिसून येते.

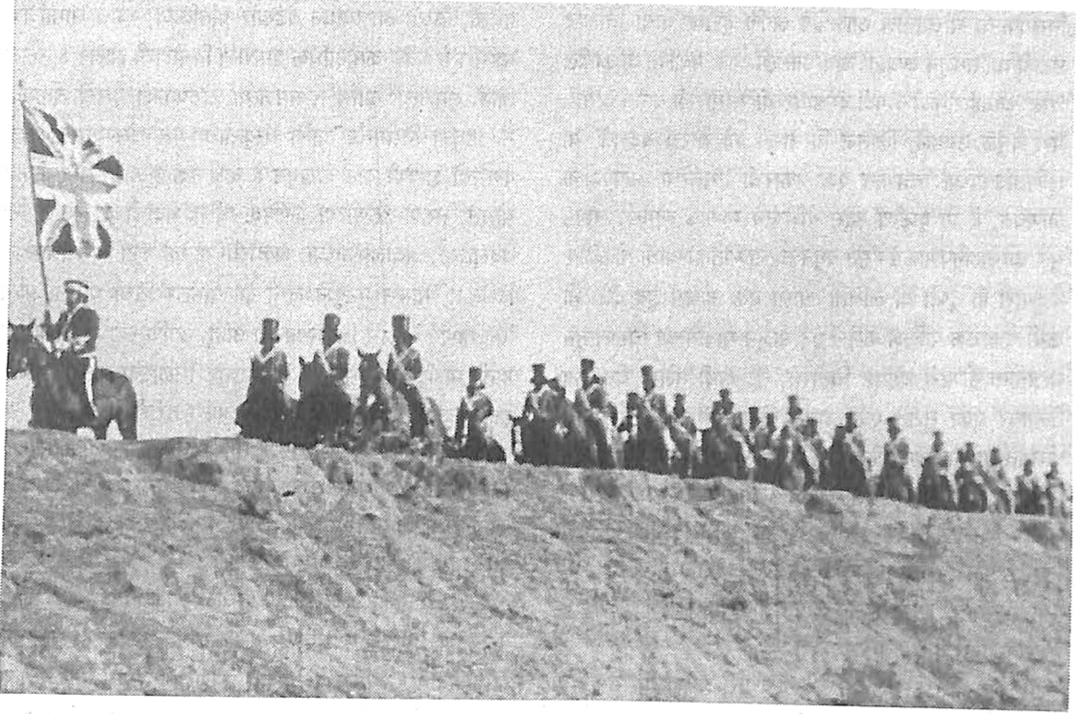
राय यांच्या समग्र चित्रपटसृष्टीचा याप्रकारे वेध घेणे या लेखाच्या मर्यादेत शक्य नाही. परंतु *शतरंजके खिलाडी*, *समाप्ति*, आणि *जन-अरण्य* या तीन चित्रपटांचा या ठिकाणी विचार केला आहे. कालदृष्ट्या आणि आशयदृष्ट्या हे वेगळे आहेत, म्हणून मुद्दाम निवडले आहेत.

*शतरंजके खिलाडी*मधील ललितविश्व वाजिदअलीच्या लखनऊमध्ये उभे राहते. एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यावर 'ब्रिटिश-राज'च्या शहामुळे कोंडीत सापडलेला नवाब, त्याचे अंतर्विश्व आणि बाह्यविश्वातील घटना, प्रजा आणि त्यातले दोन बुद्धिबळाचे नादिष्ट यांच्याकडे बघणारे हे ललितविश्व या मंडळींनीच घडले आहे आणि तेच त्यांची तपासणीही करते आहे. ही त्रयस्थ होणारी, आत्मपरीक्षण करू शकणारी दृष्टी आपल्यासमोर आणते ते समाजचित्र आपापल्या नादात रममाण असणाऱ्या बेसावध सत्ताधाऱ्यांचे आहे, तसेच बुद्धिबळाच्या नादात बेजबाबदार झालेल्या कुटुंबप्रमुखांचे आहे, खऱ्याखोट्याची चाड न बाळगता 'अवध' खालसा करण्याचे काम सोपवलेल्या ब्रिटिश रेसिडंटसाहेबांचे आहे आणि कोंबड्यांच्या झुंजी लावून अटीतटीने बेहोष खेळणाऱ्या समुदायाचे आहे. वाजिदअली स्वतःबद्दल, प्रजेबद्दल, राजा-प्रजा संबंधाबद्दल बोलतो, बुद्धिबळाचे नादी मैत्रीबद्दल आणि विश्वासघाताबद्दलही बोलतात. बेगम रेसिडंटसाहेबाला अडचणीत आणणारे प्रश्न विचारते, पण फौजेच्या आणि चतुराईच्या ताकदीचा अंदाज आल्यावर वाजिदअली मुकुट उतरवून रेसिडंटसाहेबाच्या हाती सोपवून टाकतो, पण सही देणार नाही असे सांगतो. बुद्धिबळाची भारतीय पद्धत आणि साहेबाची पद्धत यांतला फरक नादिष्टांना नगण्य वाटतो – ते दखल घेत नाहीत. प्रत्यक्षात राजा कैद करून चालवला जातो – ते दखल घेत नाहीत. घरच्या बायकोचे आक्षेपार्ह वर्तन कळते आहे – ते दखल घेत नाहीत. घरची बाई विनवते आहे, हिकमती करते आहे, कधी पकडून ठेवायला बघते आहे – ते दखल घेत नाहीत. वजीर काही सांगू पाहतो आहे, नवाब ललितकलांच्या आस्वादात रमले आहेत. वास्तवाकडे डोळेझाक करून आपल्याच कल्पनांमध्ये मश्गुल राहण्याची ही वृत्ती. पण नवाब कवी आहे, रेसिडंटसाहेबाला

मुन्शी नंदलाल येतात आणि जनरीतीसाठी का होईना पण खेळ थांबवावा लागतो. ते खेळाकडे बघत काही वस्तुस्थिती, काही इतिहास सांगतात, पण खेळाबाहेर होऊन खेळाकडे बघण्यात मीर आणि मिर्झा यांना रस नाही.

कळण्याच्या पलीकडचे असे काहीतरी त्याच्यात आहे. त्याच्या दुय्यम अधिकाऱ्याला या संस्कृतीचा थोडातरी अंदाज आहे. खेळाचे नियम बदलले आहेत. याबद्दल पूर्ण अडाणी आणि बेसावध राहणारी किंवा व्यावहारिक जबाबदारीकडे न बघणारी इथली रचना शेवटी परतंत्र होते, याची अपरिहार्यताच या ललितविश्वाच्या रेखाटनातून लक्षात येते. यातील व्यक्ती आणि त्यांचे संबंध यांची संपूर्ण रचनाच अंतिम निर्णयाचे शिक्के मारू देत नाही. ती जे *दाखवते*, त्याबद्दल विचार करणेच भाग आहे. रणमैदान आणि पट, डावपेचांची कुशलता आणि ईर्ष्या, शह आणि मात यांमध्ये विणलेले दोन संस्कृतींचे संगर वेगवेगळ्या सूक्ष्मतेने 'दाखवल्यामुळे' त्यातील कमावण्याचा-गमावण्याचा हिशोब फक्त धारातीर्थी पडलेल्या जवानांच्या संख्येचा नव्हता, हेही अतिशय मूर्त स्वरूपात पुढे येते.

या संपूर्ण चित्रपटातील दृश्यांची रचना तत्कालीन संस्कृतीचे, जनव्यवहाराचे, वस्तूंचे भान ठेवून केलेली आहे. कलाकुसर, नक्षीकाम यांचा नवाबी छाप, विलासप्रियतेमधील जाणकारीची प्रत, ऐकू येणारे आवाज हे सर्वच काळजीपूर्वक एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यावरील लखनऊचा ऐतिहासिक अभ्यास करून घेतलेले. जरीकामाची किंवा दागिन्यांची चमक आणि प्रकाशाची प्रत, वास्तूंमधील अवकाश आणि त्यातील वावरातून दिसणारे मानवी चित्र यांपैकी प्रत्येक तपशील वर उल्लेखलेल्या आशयाच्या निर्मितीच्या हेतूची पूर्ती करणारा. संवाद, समुदायाचा गलबला, दरबारातील औपचारिकता, लांबून ऐकू येणारी एखादी ठुमरी, नृत्यामधील नजाकत, एवढेच नव्हे तर आकाशात उडणारे पतंग किंवा पिस्तुलाचा बार हे दृश्यश्राव्यतपशील आशयाशी एकरूप होऊन येतात. कलाकृतीच्या आंतरिक संगतींमधून काही (१) सामाजिक-सांस्कृतिक माहितीचा तपशील, (२) रचना-वैशिष्ट्यांमुळे प्रतीत होणारा अर्थ – कथनात्मक आणि कार्यकारण भावात्मक, आणि (३) कलावंताच्या अभिव्यक्तीमधील धारणा हे सर्वच आपल्यापर्यंत पोचत असते. आत्मपरीक्षणाची त्रयस्थ दृष्टी आपल्याला पोकळ पूर्वजगौरवाचे दर्शन घडवते, तेव्हा आपण सहजी 'मूर्खलक्षणे' आठवू लागतो आणि दरबारात कैफियत मांडली जात असताना, कवितेच्या ओळींमध्ये हरवलेला नवाब बघताना 'अधिकार गाजवण्याचा अधिकार' गमावलेला



अवध घशात घालून निघालेली ब्रिटिश स्वारी. ब्रिटिश झेंड्याची जागा, आकार आणि पाठीशी कवायती फौजेचे बळ. लखनऊत गडबड होते म्हणून गावाबाहेरच्या पडीक इमारतीत आलेल्या नादिष्टांनी हाताशी ठेवलेल्या एका लहान पोऱ्याच्या जागेवरून घेतलेले दृश्य. या जागेवरून मिळणाऱ्या कोनामुळे प्रतिमेतील दूरस्थता आणि दबाव या दोन्हींची निर्मिती होते. ही इहवादी साम्राज्यसत्ता वेगळी आणि 'जब छोड चले लखनऊ नगरी'... या विलापाची पातळी वेगळी.

अशा स्थिर प्रतिमांवरून केवळ नमुन्यापुरती उदाहरणे मिळतात. चित्रपट पाहात असताना तांत्रिक निर्णयांमधून सिद्ध होणारे चित्रपटभाषेचे उद्‌गार आपल्याला या सृष्टीचे दर्शन घडवतात आणि दृष्टीचे भान देतात. याच प्रकारे अन्य चित्रपटांमधील तपशीलही 'बघता' येतो. एकदा 'बघायला' सुरुवात केली की एवढे शब्द लागत नाहीत.

(या लेखातील सर्व छायाचित्रे 'नॅशनल फिल्म अर्काइवज्' च्या सौजन्याने.)

सत्ताधीश कोलमडतो, यात आश्चर्य वाटत नाही. इंग्रजाचा कावेबाजपणा ओळखून त्याच्यावर कुरघोडी करण्याचे सामर्थ्य ज्याने कधी कमावलेच नव्हते, तो गमावणार काय? काय काय? या चित्रपटाच्या दृष्टीचे सामर्थ्य असे की, लखनऊच्या विलासी इतिहासाला आत्मभानाचा प्रश्न ती विचारते. एका परीने नव्या घडीचे अर्थकारण आणि राजकारण यांचे आजही धरून ठेवलेले, चिकटून असणारे संकल्पनाकोष तडकवण्याची ताकद तिच्यात आहे.

हा चित्रपट एका ऐतिहासिक घटनेशी निगडित आहे, त्यातील ललितविश्वाचा अस्सलपणा एकीकडे मूर्त वस्तू आणि वास्तूंच्या वास्तवाशी, तर दुसरीकडे भावपातळीवरील अमूर्त संकल्पनांशी निगडित आहे. सत्ता आणि जबाबदारी यांचे नाते न ओळखता सत्ता आणि उपभोग यांचे समीकरण घालणाऱ्या तेव्हाच्या आणि आजच्याही मानसिकतेला दचकवणारा आरसा हा चित्रपट आपल्यापुढे धरतो.

*समाप्ति*चे ललितविश्व एका खेड्यामधले आहे. टागोर शताब्दीच्या निमित्ताने टागोरांच्या तीन मानसकन्या राय यांनी चित्रपटबद्ध केल्या. त्यामधील 'मृण्मयी' ही *समाप्ती*ची नायिका. बालपणाची समाप्ती करून यौवनाचा आणि बंधनाचा स्वीकार करण्याची प्रक्रिया या कथेत व्यक्त होते. आकर्षण आणि विवाहबंधनात परिणत होणारे नाते सुसंस्कृतीच्या आधारे कसे जपता येते याकडेही ही कथा पाहते. अपेक्षा कितीही साध्या, रीतीला धरून असल्या, तरी नाते दुहेरीच असावे लागते. त्यातील संमतीचे आणि संवादाचे महत्त्व रीतीच्या नावाखाली दडपून टाकणे म्हणजे संस्कृती नव्हे, हेही या ललितविश्वाच्या 'दृष्टी'ने दाखवले आहे. शहरात जाऊन शिकलेल्या [illegible] आणि खेड्यातील

निसर्गकन्या यांच्यातील आकर्षण आणि दुरावा यांची विशिष्ट छटाही या 'समजून घेण्यात' व्यक्त झालेली आहे. मर्यादित वर्तुळातील 'रीत' व्यवहारामध्ये अगदी दगडावरच्या रेघेसारखी वागत असते. पण वर्तुळ उघडले, क्षितिज विस्तारले की सारेच बदलते. या ललितविश्वाच्या चित्रणात एक प्रकारची स्मितरेषा आपल्याला जाणवते, हे या दृष्टीचे खास वैशिष्ट्य म्हणावे लागेल. लहान मुलाच्या लहानपणाकडे हसून बघून त्याला मोठे होण्याची मोकळीक ठेवणारी ही दृष्टी या ललितविश्वाला एक लोभस डूब देते. ती कधी चकाचक पॉलिश केलेले बूट घालून गावातल्या चिखलातून चालताना होणारी धडपड चितारते, तर कधी मुलगी बघायला गेल्यावर एका सुरात एका दमात बोलून संपवलेले बालिकेचे बोल तिच्या कच्चेपणासहित दाखवते – ऐकवते. कधी खिडकीतून 'खुशाल' झाडाच्या फांदीला लोंबकळून आवडत्या झोपाळ्यावर जाऊन बसलेली नववधू दाखवते, तर कधी मुलगा भेटायला यावा म्हणून आजारपणाचे सोंग घेतलेली आई दाखवते. असे हसता हसता ही दृष्टी संपूर्ण चित्रपटभर बारीकसारीक गोष्टींतूनच मूळ आशयसूत्रांची निर्मिती करते.

मृण्मयीची तिला 'पगली' ठरवणारी वंडखोरी, अमूल्यचा एकाकी शहरी सुशिक्षितपणा हे दोन ठळकविशेष 'दृश्य' करताना धावणे, बोलणे, खळखळून हसणे, झाडावर चढणे, केस कापून टाकणे अशा कितीतरी हावभावांचे तपशील राय यांचा कॅमेरा त्या 'वंडखोरी'साठी पकडतो; तर अमूल्यचे कपडे, वस्तू, पुस्तके, चिखलातून चालण्याबाबत कौशल्याची 'ऐशीतैशी' असा तपशील त्याला ग्रामीण संदर्भातून वेगळा वेचून काढतो. बाकीच्या माणसांच्या दृश्यांमध्ये बायकांची, मुलामुलींची कोंडाळी दिसतात, तर शिक्षणाने व्यक्तिवादी झालेल्या आणि बदललेल्या संदर्भाचा अमूल्य एकटा दिसतो. त्याची पारंपरिक वधूपरीक्षेत झालेली कुचंबणा आणि त्यातच खारीमागे धावत आलेल्या पगलीचा स्वच्छंदीपणा यांचा विरोधसंबंधही एकाच चौकटीत ठसतो. 'पगली' हा सगळा 'बघण्याचा' समारंभ खिडकीतून बघते. एका अर्थाने ती बाहेरून हे गजाआडचे जग बघते आहे. ती अमूल्यचे बूट पळवून नेते आणि चिखलातून चालण्याची त्याची फजिती बघून मग एकेक भिरकावून पळून जाण्याचा – कदाचित खळखळून हसण्याचा – तिचा किशोरवयीन बेत फसतो आणि अमूल्य तिला एका बुटासहित पकडतो. हे प्रत्यक्ष भेटीचे दृश्य विनोदबुद्धीच्या भिंगातूनच राय यांनी टिपले आहे. विनोद आणि बुद्धी या दोन्हींचा या 'दृष्टी'मध्ये असणारा वाटा दरवेळी प्रत्ययास येतो. कथानकाच्या ओघाची रचना आणि प्रसंगांची निवडही दृश्यश्राव्यतपशीलाप्रमाणेच विनोदबुद्धीने केलेली आहे. अमूल्यचे तिला समजावून घेण्याचे प्रयत्न, तिच्या अल्पवयीन वंडखोर प्रतिक्रिया, त्यांचे सामाजिक पडसाद हे सर्वच कमीअधिक प्रमाणात विनोदाची झालर असलेले आहे. समजत्या आणि न समजत्या तारुण्याची नुसती चकमक न उडवता निसर्गाचा आणि संस्कृतीचा मेळ बसण्यासाठी वेळ देण्याची शहाणी वाट दाखवून हे कथानक सुखान्त-समाप्तीकडे पोचते. तरुण-तरुणींच्या जाणिवांमधील भेदांची दखल घेताना वदलाच्या, अबोलपणाच्या, शब्दाच्या अनेक छटा या चित्रपटात दिसतात. मारून मुटकून लग्न झाल्यानंतर तिचा पहिला प्रश्न 'का म्हणून?' असे विचारणाराच आहे, आणि त्यावर 'मला हवं होतं, माझी इच्छा म्हणून' असं उत्तर मिळाल्याबरोबर 'माझ्या इच्छेचं काय?' हा अतिशय सहज आणि तरीही एका सामाजिक दडपणाविरुद्ध वंड करणारा प्रश्न ती विचारते. त्यामुळे आपल्याला तिच्या अल्लड वंडखोरीचा एक पैलू कळतो. त्याबरोबरच अमूल्यलाही जाग येते. हे केवळ एक उदाहरण झाले. चित्रपटाची बांधणी अशा अनेक धाग्यांनी झाली आहे.

या दोन्हीपेक्षा *जन-अरण्य*मधील ललितविश्व वेगळे आहे, त्यातील दृष्टीचे गांभीर्यही वेगळे आहे. महानगरी गर्दीची अनामिकता, आर्थिक प्रश्नाखाली ताणलेले मध्यमवर्गीय वास्तव आणि मूल्ये, आणि भरभराटीच्या रस्त्यावर जाताना मोजाव्या लागलेल्या किंमतीबद्दलचा अपराधभाव आणि चिंता या गुंतागुंतीकडे बघणारी ही दृष्टी 'आपल्याला भरभराटीची ही किंमत मोजायची आहे का?' या प्रश्नाकडे घेऊन जाते. पदवीधरांचा तांडा बेकारीच्या भिंतीवर आदळून कसा नामरहित होतो – त्याला 'बिझनेस' करून पैसा कमावण्याचे कसे आकर्षण वाटते – नोकरीच्या शोधात एखादे नाजूक नाते कसे चुटपुटीने संपते – धंदा सुरू केल्यावर त्याचे चक्र कसे ओढून टाकते, गिळते याकडे बघणारी या चित्रपटाची दृष्टी कोसळलेल्या नीतीचे आणि बेसूर झालेल्या नात्यांचे अनेक तरंग निर्माण करते. मध्यमवर्गीय नीती बावळटपणात जमा करते. ती न सोडावी तर नाकातोंडात पाणी जाते. आणि शेवटी एक कंत्राट मिळवण्यासाठी कुणा एकाला कोणी एक मुलगी पुरवण्याच्या कात्रीत सापडल्यावर जी पुढे येते, ती मित्राची बहीण – नाव बदलून ओळख पुसून हॉटेलाच्या खोलीत जाणारी. आपल्याला कंत्राट मिळाले हे घरी आल्यावर सांगताना वडलांच्या नजरेला नजर देण्याची हिंमत नाही, 'असा' पैसा सुखाच्या व्याख्याही बदलणार याचे सूचन करणारी, सावध करणारी दृष्टी *जन-अरण्य*मधून आपल्याला प्राप्त होते. महानगर हा संस्कृतीचा कळस नव्हे, माणसांचे अरण्य आहे, अरण्यातला वन्य कायदा वापरू देणारा निरर्गल समाज आहे. हा भरभराटीच्या प्रवाहातला काळा डोह राय यांच्या कॅमेऱ्याने टिपला आहे.

एक जाहिरात – हजारो अर्ज, उपजीविकेचे अपारंपरिक मार्ग, एकाच हॉलमध्ये टेबले टाकून आणि लेटरहेड छापून चालणाऱ्या कंपन्यांचा 'बिझनेस', अपुरी राहती जागा, गर्दीत हरवलेले रस्ते आणि माणसे, कावेबाज चतुराईने मर्मावर बोट ठेवून दलाली करणारा, नवश्रीमंतीच्या वाटा मळवणारा तथाकथित 'बिझनेसमन' यांचे जग कोणतीही साफसुफी न करता राय दाखवतात. 'मागणी तसा पुरवठा' याची तपासणी करण्याची ताकद आपण हरवतो ती कशी? याचे उत्तर या 'दृष्टी'ने शोधले आहे. विद्यार्थिदशा संपेपर्यंत मोकळा फिरणारा, 'नोकरीला लागणे' या एकाच राजरस्त्यावरच्या गर्दीत दाखल होणारा, (घरात जागा नाही, शक्य नाही म्हणून) सार्वजनिक बागेत प्रेमालाप करणारा, मुलीच्या घरच्यांनी शोधलेल्या '*स्थळा*'च्या तुलनेत नगण्य ठरल्यामुळे तिचे दुसऱ्याशी लग्न झाले हे वास्तव गिळणारा नायक बिझनेसचे धडे गिरवताना कच्चा ठरतो. त्याच्यापुढे श्रीमंतीच्या ज्या कराल दाढांचा जबडा उघडतो, त्याला तोंड देण्याची मानसिक ताकदच त्याने कधी कमावलेली नसते. घरी भाऊ, भावजय, वडील यांचे पारंपरिक जग याच्या वेगळ्या क्षेत्रात जाण्याला जरा सावधपणेच प्रतिक्रिया देते. या संपूर्ण चित्रपटात ढकलणारी व्यवस्था आणि स्थितिशील मनोवृत्ती यांच्या परस्परक्रियेचे चित्रण आहे, त्याचबरोबर आर्थिक लाभाचे गणित सांगणारी मूल्यनिरपेक्ष खेच या मनोवृत्तीला कोणती वाट दाखवते, याचेही रेखाटन आहे.

दृश्यरचनेमध्ये आशयसूत्राचे 'दर्शन' घडवण्यासाठी, कथानकातील प्रसंग आणि शब्द यांच्याइतकेच एकेका वस्तूला, आकाराला, त्यातील अवकाशसंबंधाला यायचे असते. 'डोळ्याला चांगलं दिसतं' म्हणून, किंवा 'आकर्षक आहे' म्हणून येणाऱ्या हेतुशून्य दृश्यांची रेलचेल असणाऱ्या व्यापारग्रस्त परिसरात राय यांची अन्वय सांगणारी रचना अधिक समंजसपणे ग्रहण करावी लागते. *समाप्ति*मधील अमूल्यची खोली – तिथे काय काय आहे? त्यातून अमूल्यच्या अंतर्विश्वाचे चित्रण कसे साधले आहे? जनरल औट्रमच्या खोलीच्या रचनेत लाकूड, दिवे, वस्तू यांच्यातून काय व्यक्त होते? *जन-अरण्य*मधील रस्ता महानगरी व्यवस्थेची कोणती अवस्था आपल्याला दाखवतो? अनेक वेळा यांसारख्या प्रश्नांची उत्तरे शब्दात पकडणे कठीण जाते. हेच तर दृष्टीचे आणि चित्रपटभाषेचे सार आहे. राय यांच्या चित्रपटसृष्टीमधील ललितविश्वांच्या रचनेमुळे जी दृष्टी मिळत जाते, त्यामधून चित्रपटभाषेच्या अभिव्यक्तीच्या क्षमताही आपल्या प्रत्ययाला येतात.

राय यांच्या 'दृष्टी'चा आत्मपरीक्षणाचा सूर, 'विनोदी'पणाचा लवचिक विशेष, बुद्धीचा विवेकी तोल, उणीवांचा स्वीकार जर रसिकांच्या मनोविश्वात झिरपला तर, हा सांस्कृतिक वारसा आहे तोवर, रूपर्ट मर्डॉकची आम्हाला काय भीती?



अनुक्रमणिका





अनुक्रमणिका

धर्म आणि संगीत

अशोक दा. रानडे

निकड का?

एखाद्या संगीतविचारकाला या विषयाची निकडीने चर्चा करावी असे का वाटावे असा प्रश्न पडणे शक्य आहे. उत्तर इतकेच, की कोणत्याही गोष्टीचे एखाद्या समाजातले स्वरूप वा कार्य कसे ओळखावे याचे महत्त्वाचे सूत्र म्हणजे तिचे त्या त्या समाजातले वापर तपासावेत. भारतीय संस्कृतीत व समाजात संगीताचे कार्य, त्याचे महत्त्व काय यांसारख्या प्रश्नांना तोंड द्यायचे तर भारतात संगीताचे वापर कसेकसे होतात हे नीटपणे तपासले पाहिजे. असाच एक महत्त्वाचा वापर धर्मासंबंधातला आहे असे सहज लक्षात येईल.

दोहोंच्या नात्याचा विचार करण्यासाठी पाऊल उचलले, की लागलेच ध्यानात येते ती दोहोंची प्रचंड व्याप्ती.

दोहोंची व्याप्ती

उदाहरणार्थ, जागतिक धर्म म्हणून ज्यांचे वर्णन केले जाते त्या सुमारे *दहा* धर्मांपैकी निदान *सात* भारतात चांगले रुजलेले आहेत. हिंदू, बौद्ध, जैन, ख्रिस्ती, इस्लाम, शीख आणि झोरोआस्ट्रीय यांची नावे या संदर्भात सहज आठवतील. काहींच्या मते मार्क्सवाद आणि मानवतावाद हेही आता धर्मांच्या पातळीवर पोचलेले आहेत. हे मान्य केल्यास भारतात यांचेही घर-घरटे आहे असे म्हणण्यास हरकत नाही. भारतातल्या धर्मव्याप्तीला कालिक अंगही मजबूत लाभले आहे. वरच्यांपैकी बहुतेक सर्व धर्मांना भारतात दीर्घ परंपरा आहे. कमीत कमी शेकडो आणि जास्तीत जास्त हजारो वर्षांची परंपरा असलेले धर्म भारतात सहजपणे आढळतात. शिवाय निरनिराळे पंथ आहेतच! त्यांची गणना करावयाची तर बहुधा गणकयंत्राचीच मदत लागेल.

पंथांवरून सुचले. धर्म आणि *पंथप्रवर्तकांचा* विचार केला तर असेही दिसते, की भारतात असा एकही प्रांत नाही, की जो अभिमानाने धर्म वा पंथप्रवर्तकाची जन्मभूमी वा कार्यभूमी म्हणून मिरवू शकणार नाही! कालमानाने मागे-पुढे, आयुर्मान कमी-अधिक असे प्रकार राहिले; पण तहीही सर्व प्रदेश कोणत्या ना कोणत्या पंथामुळे वा प्रवर्तकामुळे धार्मिक महत्त्वाचे ठरले. याचेच प्रतिबिंब *तीर्थस्थळांच्या* वाटपांतही पडले आहे हे ध्यानात येईल:

मुद्दा इतकाच, की धर्म या व्यवहाराशी निगडित असणाऱ्या व्यक्तींची संख्या, धर्मांची प्रादेशिक व्याप्ती आणि त्याच्याशी संबंधित कालिक परंपरा या सर्वांची भारतातली मात्रा इतकी लक्षणीय आहे, की भारतीय संस्कृतीच्या कोणत्याही अंगाचा विचार करावयाचा म्हटला, तरी धर्मविचार वगळून चालत नाही.

आपल्या विचारविषयांतील संगीत या दुसऱ्या पदाचेही असेच आहे. भारतात संगीत इतके उदंड जाहले आहे, की प्रत्येक जण संगीताने वेढला गेला आहे असे म्हणायला हवे. पूर्ण विकसित अशा शास्त्रोक्त संगीताच्या निदान दोन पद्धती, सतराहून अधिक लोकसंगीतपरंपरा, वनवासियांच्या आदिम संगीतपरंपरा, हिंदी आणि इतर भाषांतील चित्रपटसंगीतप्रणाली यांचे आपल्यावर सतत मोर्चे लागलेले असतात! या परंपरांना कालिक दीर्घत्वही लाभलेले आहेच. म्हणजे संगीताबाबतसुद्धा विविधता, व्याप्ती, बहुसंख्यांवर होणारा परिणाम इ. विशेषांचा (धर्माबाबत झाला तसाच) आढळ झालेला दिसतो. धर्म आणि संगीत या दोन्ही संस्कृतिघटकांचे समकालीनत्व, प्रादेशिक साहचर्य आणि व्यक्तिसंबद्ध सह-अस्तित्व या गोष्टी म्हणूनच सिद्ध होतात. अशा एकंदर परिस्थितीत धर्म आणि संगीत यांचा भारतातला संबंध आंतरिक नसावा असे कसे म्हणावे? आगगाडीच्या एकाच डब्यातून प्रवास करणाऱ्या दोन व्यक्ती वा नदीच्या प्रवाहात योगायोगाने एकत्र येणारे दोन ओंडके एवढीच काही धर्म आणि संगीत यांची जवळीक नसावी असे आरंभविधान करण्याइतका तरी ऐतिहासिक पुरावा आहे असे निश्चितपणे म्हणता येईल.

याच संदर्भात आणखीही एक-दोन छोटे मुद्दे ध्यानात घेण्यासारखे आहेत.

संगीतकार धर्माकडे झुकतात

संत-संगीतकार

संगीतकार स्वतः धर्माकडे जास्त झुकलेले असतात काय? उदाहरणार्थ, अगदी कालपर्यंतचा संगीतकार नादब्रह्म आणि परब्रह्म यांचे नाते निकटचे मानून त्याप्रमाणे उल्लेख करीत असे. संगीतकारांची वैयक्तिक धारणा कशीही असली, तरी त्यांच्या बहुसंख्य रचनांमधून ईश्वर, देवता इत्यादींचा स्तव आढळतो.

शिवाय स्वामी हरिदास ते पं. विष्णू दिगंबर वा अमीर खुसरौ ते म. सिंधीखां वगैरेंची चरित्रे पाहिली, तर संगीतकाराने उत्तरायुष्यात साधू, संन्यासी, फकीर व्हावे वा तसे राहावे अशी उदाहरणे पुष्कळ दिसतात. रामकृष्ण परमहंस मदाई म्हणून ओळखले जात त्या अवस्थेपर्यंत अतिशय गोड गात. यांसारखी उदाहरणेही बोलकी आहेत. अगदी अलिकडच्या संत गुलाबरावांनी संगीतावर तात्त्विक लेखन आणि लोकगीताधारित संगीतरचनाही केलेल्या आहेत. (अशी उदाहरणे नट, लेखक, नर्तक इत्यादींच्या बाबतीत कमी आढळतात काय?) याचा निष्कर्ष अर्थातच असा नाही, की संगीतकार धर्माचे पालन अधिक कसोशीने करतात. दावा इतकाच, की ते अधिक धर्मपर असतात आणि या त्यांच्या धर्मपरतेचा आंतरिक संबंध त्यांच्या साधनेच्या विषयाशी – संगीताशी – पोचतो. (अनेकदा संगीतव्यवहाराशी संलग्न असणाऱ्या संज्ञा अध्यात्म व युद्ध/संग्राम यांच्याशी निगडित असतात हेही ध्यानात घेण्यासारखे!)

भक्तिसंगीत-परंपरा

दुसरा छोटा मुद्दा म्हणजे भक्तिसंगीताच्या खास भारतीय परंपरेचा. धर्मकल्पनेशिवाय भक्ती ही संकल्पना उद्भवत नाही, हे सहज पटेल. या विशिष्ट धर्माविष्काराशी संगम होऊन एक संगीतपरंपरा भारतात ८ व्या शतकापासून १६ व्या शतकापर्यंत जोमदारपणे पसरली. भक्तिपरंपरांनी नाट्य आणि संगीत यांच्याशी जोडी जमवून निर्माण केलेली आणि प्रसृत केलेली प्रगटने अभिमानाचे आणि अभ्यासाचे विषय आहेत. देशी भाषा, प्रादेशिक केंद्रे, अखिल भारतीय आवाहनाचा आणि आकलनाचा आशय, शास्त्रोक्तापासून लोकसंगीतापर्यंत सर्व संगीतप्रणालींशी राखलेले नजीकचे संबंध, संतांची भ्रमणे आणि खास प्रचारपद्धती या आणि यांसारख्या इतर अनेक विशेषांनी भारतीय भक्तिसंगीतपरंपरा समृद्ध झाल्या आहेत. आजही त्यांचे कार्य चालूच आहे. धर्म आणि संगीत यांच्या परिणामकारी संयोगातून निर्माण होणारे भक्तिसंगीताचे रसायन आपल्या विषयाच्या सार्थतेचा भरभक्कम पुरावा आहे.

मानसिक अंग
धर्मपरता ——————|—————— *संगीतपरता*

परंतु पुरावा म्हणजे काही स्पष्टीकरण नव्हे. धर्म आणि संगीत यांच्या नात्याचा विचार करताना म्हणूनच वेगळ्या दिशेकडे मोहरा वळविला पाहिजे. यासाठी पुन्हा एकदा धर्मपरतेकडे वळले पाहिजे. मी असे म्हणेन की, *धर्मपरता* ही मूळ प्रेरणा वा प्रवृत्ती असते. ती सहजात नसते; पण समाजाधारित असते. या धर्मपरतेमुळे जो विशिष्ट मानसिक अनुभव शक्य होतो तो धर्मानुभव होय. या धर्मानुभवाची संभवनीयता, व्याप्ती आणि गुणवत्ता वाढावी म्हणून आचार, विचार आणि उच्चार यांची जी एक फलस्वरूप यंत्रणा तयार होते ती *धर्म* होय. दुसऱ्या बाजूने *संगीतपरता* ही आणखी एक प्रेरणा दिसते. हीही समाजाधारित असते, संस्कृतिसापेक्ष असते. संगीतपरतेमुळे जो एक *विशिष्ट नादानुभव* शक्य असतो त्याची संभवनीयता, भविष्यनीयता, व्याप्ती आणि गुणवत्ता वाढावी यासाठी ऐकणे, प्रयोग करणे आणि आस्वादणे यांची जी एक समग्र यंत्रणा तयार होते ती म्हणजे *संगीत* होय. या मांडणीकडे नीट पाहिले तर असे लक्षात येईल की, धर्म आणि संगीत या दोहोंमधे एक मानसिक अंग समान असावे असे मी सुचवतो आहे. धर्म आणि संगीत यांच्या संयुक्त कार्यात परस्परांविषयी एक खास ओढ आढळते आणि या ओढीची कारणमीमांसा करावयाची तर दोहोंची मानसिक बाजू तपासणे फलप्रद ठरेल असे माझे मत आहे. धर्म काय किंवा संगीत काय दोहोंचा विचार अनेक बाजूंनी होऊ शकतो. ऐतिहासिक, वैचारिक, तत्त्वज्ञानीय, शास्त्रीय, वंशशास्त्रीय इ. अंगे डोळ्यांसमोर येतील. या सर्वापेक्षा माझ्या विवेचनाचा रोख निराळा राहील इतके ध्यानात ठेवणे जरुरीचे आहे. या संदर्भात मला महत्त्वाचे वाटणारे प्रश्न आपण निरनिराळ्या प्रकारे विचारू शकतो. त्यांपैकी काही इथे नोंदतो म्हणजे विवरणाची दिशा अधिक स्पष्ट होईल.

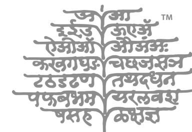
काही प्रश्न

१) आचार, विचार आणि उच्चार या तीन मुख्य धर्मांगांवर वेगवेगळ्या काळी निरनिराळ्या प्रमाणात जोर दिला गेला असल्याची साक्ष आहे. या एकंदर वाटचालीत संगीताची भूमिका कोणती राहिली?

२) सुटेपणे पाहता संगीतातही बदल होत गेले. धर्म आणि संगीत यांच्या आपापल्या परंपरांतील अंतर्गत बदलांचे एकमेकांशी संबंध काय?

३) जागतिक म्हणून ज्यांचे निर्देश केले जातात त्या धर्मांची संगीतविषयक अशी खास तात्त्विक/वैचारिक भूमिका आढळते. ही भूमिका आणि संबंधित धर्माचे विशिष्ट स्वरूप यांत काही नाते असू शकते का?

४) एक अत्यंत वेधक घटना अशी की, ज्यांनी संगीत निषिद्ध अशी भूमिका घेतली त्या (बौद्ध, इस्लामादी) धर्मांनाही संगीताला धर्मजीवनातून हद्दपार करता आलेले नाही. याचा अर्थ कसा लावावा?




५) अनेकदा धर्मविचारक आणि संगीतविचारक या दोघांकडूनही सार्वत्रिकतेचा दावा केला जातो. धर्मविचारकांचे म्हणणे असे की, सर्व धर्मांस समान असा *धर्माशय* असून देश-काल-भाषा-परिस्थिती इत्यादींच्या मर्यादा ओलांडून तो प्रतीत होऊ शकतो. संगीतविवेचकांचेही असेच म्हणणे असते. धर्म आणि संगीत यांच्या परस्परसंबंधांच्या तपासणीत या *अबाधित आशयाचे* स्थान कोणते?

६) धर्मबाहुल्य आणि पंथबाहुल्य यांच्या जोडीला आणि तोडीस तोड असे संगीतबाहुल्य असलेल्या भारतात आणखी एक गुंतागुंत निर्माण होते. एका विशिष्ट प्रदेश-मर्यादेत विविध धर्म, पंथ इ. असून त्यांचे आपापले भक्तिसंगीत वगैरे असूनही यांच्याशी संबंधित *कलासंगीत* मात्र *समान* असू शकते व निराळेही! यांचीही संगती लावावयास नको काय?

७) अनेक संस्कृतींत धर्मसंगीत आणि लौकिक संगीत यांत संघर्ष असतो. विशिष्ट प्रकारचे संगीत अभद्र आहे; त्याची धर्म, उपासना यांच्याशी सांगड घालू नये अशी भूमिका धर्मपीठे वगैरेंकडून मांडली जाते. पण तेच संगीत जर जनमानसावर पगडा बसवून आहे असे दिसले तर त्याची रुजवात धर्म-संगीतात, थोड्याफार झगड्यानंतर, करून टाकावयाची असा क्रम दिसतो. या तऱ्हेचा संघर्ष भारतात कमी दिसतो याचे कारण काय?

हे प्रश्न मनात ठेवून विचार पुढे चालविताना पाळावयाची आणखी दोन पथ्ये आहेत. विचार धर्मशास्त्रीय होऊन द्यावयाचा नाही आणि त्याचप्रमाणे संगीतशास्त्रीयही. पण तरीही संगीताच्या अंगाने तो खेळवायचा आहे याचीही जाणीव ठेवली पाहिजे.

धर्मपरतेची लक्षणे

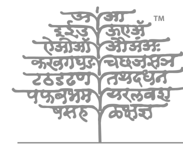
आता धर्मपरतेकडे वळू. मानवी धर्मपरता ही धर्मानुभव शक्य करून देणारी चौकट आहे. ही चौकट कशाच्या आधारे उभी राहते? चौकटीची बांधणी अस्तित्वात येण्यासाठी कोणकोणती लक्षणे आढळणे जरुरीचे ठरते असा प्रश्न विचारणे सयुक्तिक आहे. या लक्षणांना धर्माची परिमाणे असेही म्हणता येईल. मानवाची धार्मिक प्रकृती या लक्षणांनी सिद्ध होते असेही म्हणण्यास हरकत नाही. धर्मपरता हा या सर्व लक्षणांचा परिपाक असतो. मानवी धर्मपरतेच्या संदर्भात या लक्षणांचा निर्देश होत असल्या-कारणाने या वा त्या धर्मास अनुलक्षून त्यांचे विवेचन करण्याचे कारण नाही हे ध्यानात येईल. विशिष्ट धर्मात एक तर दुसऱ्यात दुसरे लक्षण अधिक प्रभावी ठरते असेही आढळेल; पण तरीही यांपैकी एखादे पूर्णतः नसणे वा यांपैकी कोणतेही नसलेला धर्म अस्तित्वात येणे मात्र शक्य वाटत नाही. ही लक्षणे पुढीलप्रमाणे नोंदता येतील :

विधिपूर्वकता

१) *विधिपूर्वकता* – हे धर्मपरतेचे पहिले लक्षण होय. दैनंदिन (त्याचप्रमाणे समारंभ वा उत्सवप्रसंगी साकारणाऱ्या) धर्मजीवनात विशिष्ट नियमांनुसार हालचाल, उच्चार व प्रतीकांचा उपयोग करून अनेक क्रिया सिद्ध केल्या जातात. शारीर-मानस शक्तींचे इष्ट ते एकत्रीकरण, संतुलन आणि उपयोजन सुलभ व्हावे, हा हेतू या विधिपूर्वकतेमागे असतो. या क्रियांचे महत्त्व निरपवादपणे मान्य व्हावे म्हणून पुष्कळ वेळा अपौरुषेय निर्मिती, शास्त्राधार, गुर्वाज्ञा, पापपुण्यलाभ किंवा फलादेश इत्यादींची शक्ती त्यांच्या मागे उभी केली जाते. आपल्या लौकिक जीवनातही जवळजवळ वरच्याच हेतूंसाठी विधिपूर्वकता अवतरत असते. शिष्टाचार, कुलाचार, नागरी जीवनाचे संकेत वा कायदे व शासन इत्यादींची शक्ती आपण विधिपूर्वकतेसाठी उभी करत असतो हे या संदर्भात ध्यानात घेण्यासारखे आहे. विधिपूर्वकतेला मानसिक आणि मनोबाह्य अशी दोन अंगे असतात आणि दोन्हींची सांगड घालून तद्विषयक नियम इ. तयार करण्याचा प्रयत्न असतो. सुलभतेमुळे असेल पण मनोबाह्य अंगावर जोर देण्याचा प्रकार बहुतेक संस्कृतींत होत असलेला दिसतो याचीही नोंद घ्यावी लागते.

मिथ्यकथा/पुराणकथा

२) *मिथ्यकथा/पुराणकथा* – धर्मपरतेमुळे संबंधित व्यक्ती वा समाज आपल्या परंपरेच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या वाटणाऱ्या घटनांवर, व्यक्तींवर आधारित अशा कथा तयार करून त्यांचा सांधा बेमालूमपणे लौकिक व धार्मिक जीवनाशी जुळवून टाकण्याच्या प्रयत्नात सदैव राहत असतो. आपल्याकडील पुराणे, कहाण्या व इतर कथांची उदाहरणे या संदर्भात सहजपणे आठवतील. अशा कथा केवळ दैवते वा देव यांच्याविषयी नसतात. खरे पाहता या कथांची निर्मिती लौकिक व्यवहारातही होत राहते. संगीत-व्यवहारातही अशा कथा आढळतात. या कथांचे काही ठरीव साचेही बनलेले आढळतात. गुरूची योगायोगाने भेट, त्याचे वर वा शाप, साधनेतली चिकाटी, साधू-संतांची कृपा वा वैद्यकीय तोडग्यांमुळे (आवाजातली वगैरे) कार्यक्षमता वाढणे, अमुक एका ठिकाणी अमुक पद्धतीने 'सेवा' केल्यापासून पुढील आयुष्यात गायन-वादनांत साक्षात्कारी प्रभावाचा रंग भरणे इत्यादींविषयीच्या कथा संगीतव्यवहारात चालत आल्या आहेत. इतकेच नव्हे, तर





त्यांची निर्मिती सदा चालूच आहे. अशा कथांचे विषय व आशय यांच्या बाबतींतही संगीत व धर्म यांत साम्य दिसते ही ध्यानात घेण्यासारखी बाब आहे. संबंधित मानसव्यवहार वगैरेंत आंतरिक साम्य असल्याकारणाने हे साम्य शक्य होते असे मी सुचवू इच्छितो.

वैचारिक अंग

३) *विचार/तत्त्वप्रधानता* – धर्मपरतेला एक वैचारिक अंग असते आणि शास्त्रचर्चा, तत्त्वचर्चा आणि नीतिचर्चा या तीन गटांत मुख्यतः त्याचा आढळ होत असतो. त्यातल्या त्यात सुलभपणे शब्दगत होणारा आणि म्हणून ग्रंथगत होणारा धर्मपरतेचा हा आविष्कार पांडित्य आणि उपाध्यायासारख्या संस्था यांना नैसर्गिकपणे कारणीभूत होतो. श्रद्धा वा इतर मानसिक अंगांपासून हा घटक अधिकाधिक दूर राहू शकतो आणि म्हणून बऱ्याच अंशी त्याचे आकलन संस्कृती वा समाजनिरपेक्ष असू शकते. धर्मपरतेविषयीच्या ज्या सार्वत्रिकतेचा आधी निर्देश केला होता तिचा आढळ अनेक वेळा वैचारिकतेच्या पातळीवर होत असतो. इतर अनेक अंगांपेक्षा विचार अर्थातच अमूर्त असतो. 'धर्मशास्त्रीय' या संज्ञेस पात्र होणारा विचार *शास्त्री* मंडळी करतात, तात्त्विक भागाशी जवळीक साधणारा विचार *तत्त्वज्ञानी* आपला मानतात, तर नीतिपर विचार सर्वच *विचारवंतांना* जवळचा वाटतो. मुद्दा असा की, सामान्य माणसाच्या परिघाबाहेर राहणारे हे धर्मपरतेचे लक्षण विशिष्ट अधिकाराच्या जागा निर्माण करण्यास कारणीभूत होते. या अंगाचा दबदबा ध्यानात येण्याइतका असतो आणि तितकाच सार्वत्रिकतेच्या धर्मपरतेच्या दाव्यास त्यामुळे येणारा जोरही.

संस्था (न) रूपे

४) *संस्थारूपांचा उद्‌भव व विकास* – धर्मपरतेचे हे अंग सामाजिक दृष्ट्या अतिशय महत्त्वाचे आहे. इथे संस्था हा शब्द दोन अर्थांनी वापरला आहे. एक तर व्यवहारनियमन करणाऱ्या अधिकाराच्या जागा या अर्थाने. पुजारी, उपाध्याय, धर्मशास्त्री इत्यादींचा समावेश या तऱ्हेच्या संस्थांत करता येतो. दुसऱ्या अर्थाने संस्था म्हणजे गादी, देऊळ, समाधी इ. व्यवस्थाकेंद्रे. दोहोंचा परिणाम समान होतो. धर्मसंबंधित व्यवहाराची सर्व अंगे नीटपणे कार्यकारी व्हावीत म्हणून नियम वगैरे निश्चित होतात. त्याबरहुकूम अंमलबजावणी होते की नाही याची खबरदारी घेण्यासाठी अधिकाराची पदे निर्माण होऊन ती संभाळणाऱ्या व्यक्ती, नेमक्या जागा व एक यंत्रणा निर्माण होते.

भावनानुभव

५) *भावनानुभव* – भावनानुभवाचे महत्त्व धर्मपरतेच्या संदर्भात अपारच म्हटले पाहिजे. *'एक तरी ओवी अनुभवावी'* याच चालीवर सर्व धर्मांत विवेचन केले जाते. विधिक्रिया, चिंतन, मनन, पठण, गुरूपदेश, साधना इ. सर्वांचे उद्दिष्ट धर्मपरतेशी संबंधित भावनानुभव मिळविणे हेच होय असे म्हणण्याइतके त्याचे गुणगान केले जाते. कर्मकांड, प्रकांड पांडित्य या सर्वांना हिणकस ठरवू शकणारा तीव्र भावनानुभव आपल्याला कसा येईल याचा संतांना ध्यास लागलेला दिसतो. 'सिद्ध', 'पोचलेले' इ. शब्दांनी ज्यांचे वर्णन केले जाते ते 'ज्ञानी आहेत का?' हा प्रश्न क्वचित विचारला जातो; पण ज्ञानी, पंडित इ. शब्दांनी ज्यांचे वर्णन केले जाते त्यांच्या बाबतींत मात्र, त्यांना अनुभव आला आहे का?, ते साक्षात्कारी आहेत का? इ. प्रश्न विचारले जातात ही गोष्ट लक्षणीय आहे. या भावनानुभवाच्या संदर्भातही सार्वत्रिकतेचा दावा केला जातो. देश, काल, भाषा, धर्म इत्यादींच्या मर्यादा ओलांडणे जसे वैचारिक बाजूने शक्य होते तसेच भावनानुभवाच्या बाजूनेही, असा हा प्रकार असतो.

भावनानुभवास तुल्यशक्ती अशी संगीतातली संकल्पना *'दर्द'* ही होय. गायन-वादनात *'दिल'* वा *'बात'* असणे याही शब्दांनी हीच कल्पना व्यक्त होते. संगीतव्यवहारातही विद्वान, पंडित, जाणकार आणि कलाकार असे भेद केले जातात आणि दोहोंत फरक असतो तो, संगीत आणि भावनानुभव यांची सांगड घालण्याच्या क्षमतेचा, असेही सांगितले जाते. संगीतव्यवहारातला भावनानुभव सार्वत्रिक असल्याचे विधानही हमखास केले जाते. एखादा संगीतकार 'कलाकार आहे पण...' किंवा? 'विद्वान आहे, पण...' असे शेरे मारले जातात; कारण सार्वत्रिकतेच्या पाठबळामुळे दोन्ही संकल्पना तुल्य मानल्या जात असतात. धर्मपरतेशी संबंधित भावनानुभव असो वा संगीतव्यवहाराशी निगडित भावनानुभव असो, सर्वसामान्यांना दोन्ही उपलब्ध असतात; फक्त श्रद्धा हवी, गुरुकृपा हवी इ. विधानेही केली जात असतात. याची दखल घेतली पाहिजे.

साक्षात्कार

६) *साक्षात्कार* – भावनानुभवाशी अगदी जवळचे नाते सांगणारे धर्मपरतेचे लक्षण म्हणजे 'साक्षात्कार' हे होय. गुरू, देवता, अवतार इ. सर्वांच्या पलीकडचे जे सार्वत्रिक सर्वशक्तिमान चैतन्यतत्त्व, त्याच्याशी प्रत्यक्ष – कोणत्याही व कोणाच्याही मध्यस्थीशिवाय – संपर्क साधणे हे साक्षात्काराचे मुख्य लक्षण होय. साक्षात्काराची अनुभूतीसुद्धा संस्कृती व धर्मनिरपेक्ष असून

शिवाय ती व्यक्तिसंबद्धही असते. म्हणजे परमचैतन्य व व्यक्ती यांत वैयक्तिक नाते निर्माण होणे हीच साक्षात्काराची खूण असते. अष्टसात्त्विक भाव जागृत होणे वा सिद्धी प्राप्त होणे यांचाही निर्देश प्रस्तुत संदर्भात केला जातो.

संगीतव्यवहारांतली तुल्य कल्पना *'रंग'* ही होय. विद्वत्ता, भावनानुभव इत्यादींपेक्षा 'रंग' ही गोष्ट निराळीच असते. ती भविष्यनीय नसते, मैफल नेहमी रंगणे ही सिद्धीच होय, यांसारखी विधाने या संदर्भात केली जातात. संगीत व कलाकार यांचे ऐकात्म्य झाले की रंग पैदा होतो. एकदा रंग पैदा झाला की बाकी सर्व गोष्टी विनमहत्त्वाच्या ठरतात असाही निष्कर्ष आग्रहाने मांडला जातो. 'रंग' ही कल्पनाही संस्कृती वा संगीतपद्धती यांच्या निरपेक्षतेने सिद्ध होत असून तिची सार्वत्रिकताही सहज ध्यानात येण्यासारखी असते.

साक्षात्कार : रंग : अनिर्वचनीय

धर्मपरता आणि संगीतव्यवहार या दोहोंना लागू पडणारा, साक्षात्कार या संकल्पनेविषयीचा आणखी एक मुद्दा आहे. हे लक्षण, त्याचा अनुभव वा संबंधित अवस्था वर्णन करून सांगता येत नाहीत असा अभिप्राय वारंवार नोंदला गेला आहे. वर्णन करू गेल्यास शब्द व अर्थ व्यक्त करण्याची शब्दांची नेहमीची धाटणी इतकी अपुऱ्या सामर्थ्याची वाटू लागते की, त्यामुळे विरोधाभास, गूढात्म प्रतिमा, अनेकेंद्रियसंवेदनांचे निर्देश यांचा मुबलक वापर होऊ लागतो. संदेशवहनासाठी भाषिक साधने नेहमीच्या सरळ सरणीने वापरून चालत नाही म्हणून वाकडी वळणे घेणे भाग पडते. इतकेच नव्हे, तर याही पुढची एक पायरी गाठली जाते. भाषिकऐवजी त्याच्या जागी वापरून वा त्याच्यासह पण जास्त मात्रेने उपयोजून *अभाषिक संदेशवहन-मार्गांचाही* मार्ग धुंडाळला जातो. हस्तपल्लवी, नेत्रपल्लवी, मुद्रा, प्रतीकवस्तू, स्पर्श इत्यादींची इथे आठवण करावी. साक्षात्काराच्या अनिर्वचनीयतेचे हे पुरावेच म्हटले पाहिजेत. त्याच बरोबर हेही ध्यानात घेणे जरूर आहे की, अभाषिक संदेशवहनाचे मार्ग नेमकेपणे वापरले जात असतात. त्यांचेही अलिखित शास्त्र तयार झालेले दिसते. म्हणजे भाषिक मार्ग अपुरे म्हणून केवळ अकरणात्मक मनोभूमिकेतून अभाषिक मार्गांकडे मानव वळतो असे समजायचे कारण नाही. या मार्गांतूनच सांगता येणारा, पोचविता येणारा असाही एक आशय असतो हा इत्यर्थ होय.

चार धर्मावस्था

आधी सुचविल्याप्रमाणे धर्मपरतेच्या या लक्षणांना कमी-अधिक वाव मिळत मिळत विविध धर्मांची बांधणी सिद्ध होते. या कमी-अधिकतेच्या आधाराने धर्मांचे वर्गीकरण करता येते. या व त्या लक्षणांस उपलक्षणांची जोड देऊन उपवर्गीकरणे साधता येतात. याशिवाय अमुक एक लक्षण प्रगत वा मागासलेल्या मानसाचे द्योतक असे मानून धर्मांचा म्हणून एक विकासक्रम असतो, त्यांनाही उत्क्रांतिवाद लागू होतो असे प्रतिपादन करता येते; व असे करण्यात आलेही आहे. पण या सर्वांशी प्रस्तुत विवेचनाचा फारसा संबंध नाही. संगीतपरतेशी सांगड असणाऱ्या धर्मपरतेच्या अवस्था आपल्या दृष्टीने महत्त्वाच्या; आणि आता तिकडेच वळू. निदान भारतात तरी *यातु, यज्ञ, मूर्तिपूजन* व *भक्तिमार्ग* अशा त्या चार अवस्था आहेत. धर्मपरतेची लक्षणे या चारी अवस्थांत निरनिराळ्या प्रकारे व प्रमाणात राहातात. या प्रत्येकाबरोबर येणारे संगीत एकाच प्रकारचे कसे असणार? संगीतातून हव्या असणाऱ्या शक्तीचे अभिप्रेत असलेले रूप चारी अवस्थांत निरनिराळे असते आणि म्हणून संगीतरूपही निराळे असा हा सरळ हिशेब आहे. याविषयीचा विचार इथे थोडक्यात नोंदवू.

समाजात जेव्हा *यात्वाधारित* धर्माचे चलन असते तेव्हा जिचे स्वरूप निश्चित नाही अशी एक अतिमानवी शक्ती सामाजिकांच्या श्रद्धेचे आलंबन असते. या शक्तीचे सुष्ट-दुष्ट वा अनुकूल-प्रतिकूल आविष्कार होतात. सादृश्य, साहचर्य व कल्पनासाम्य यांवर विसंबून मानवी-अमानवी घटनांचे संबंध जुळविले जातात. सुष्ट-दुष्ट शक्ती म्हणजे निसर्गतत्त्वे आणि त्यांना संतुष्ट ठेवल्याने जीवनव्यवहारातील भरण, पोषण, जननादि क्रिया निर्विघ्नपणे पार पडतात असे *यज्ञधर्मी* श्रद्धेचे स्वरूप असते. याहून वेगळ्या टप्प्यावर देवतामंडळ विस्तृत होते. समूहदृष्ट्या जे जे वांछनीय ते ते देऊ करणारी देवता तयार होते. इतकेच नव्हे, तर त्या त्या देवतेस मूर्तरूप प्राप्त होते. *मूर्तिपूजनाच्या* टप्प्यावर पोचल्यावर अर्थातच देवतेवर मानवत्वाचे आरोप निःसंकोचपणे होऊ लागतात व अधिक तपशीलात जाऊन देवतेचे व्यक्तिमत्त्व – शारीर आणि मानसिक बाबींत – तयार होत जाते. *भक्तिमार्गी* अवस्थेत मूर्तिपूजन वैकल्पिक असते. मुख्य फरक असतो तो संलग्न मनोभूमिकेत. साधक आणि साधनाविषय यांच्या दरम्यान वैयक्तिक नाते तर प्रस्थापित होतेच. मुख्य म्हणजे अनामिकाचा दरारा (संदर्भ : यातुमार्ग), आपल्याहून ताकदवान निसर्गतत्त्वांविषयी वाटणारी राग-लोभात्मक जवळीक (संदर्भ : यज्ञमार्ग), देव-देवता *म्हणजे* ताब्यातील वस्तू असे यांत्रिक नाते निर्माण करणारी कल्पनाहीन अवस्था (संदर्भ : मूर्तिपूजा), यांच्या जागी एक

व्यापक प्रेमभावना निर्माण करणे हा भक्तिमार्गाचा विशेष असतो.

आता पुढचा मुद्दा असा की, धर्मपरतेच्या वाटचालीतील वरच्या टप्प्यांवर कोणकोणत्या प्रकारची संगीतात्मता अवतरू शकते याची पाहाणी केली पाहिजे. मामला गुंतागुंतीचा आहे; कारण दोन्ही बाजूला चल घटक बरेच आहेत. धर्मपरतेच्या टोकाने पाहिले, तर वैचारिक भूमिका, साधकाचा उद्देश, संतुष्ट करावयाची शक्ती/आराध्य असणारी देवता/पूज्य असणारी देवता वा भक्तिविषय होणारी वस्तू वा शक्ती या घटकांचे स्वरूप प्रभावी ठरते. शिवाय समकालीन सांगीतिक व भाषिक परिस्थितीही ध्यानात घ्यावी लागते. त्यात भारतीय विविधता व विपुलता पाहिली की, प्रश्न कसा जटिल आहे त्याची कसोशीने जाणीव होते. धर्म काय किंवा संगीत काय, दोन्हीही मूलतः संपर्कक्रिया आहेत. संपर्कक्रियेचा एक विशेष असा की, तिच्यातील सर्व कार्यकारी घटकांचें एकमेकांवर परिणाम होत असतात. कोणत्याही सामाजिक प्रक्रियेप्रमाणे धर्मसंगीत या प्रक्रियेतही 'सुट्या घटकांचा विचार' हा आदर्श प्रत्यक्षात उतरविणे जवळजवळ अशक्य गोष्ट असते.

यातुमार्गी श्रद्धेने निर्धारित केलेली परमशक्ती काहीशा ढोबळपणे गृहीत शक्ती होती. सुष्ट किंवा दुष्ट इतकेच तिचे पृथक्करण होते. या अवस्थेत संगीतात्मता अवतरते ती *ध्वनिसमुच्चयांच्या* द्वारे. भाषिक अर्थ नसणारे हे ध्वनिसमुच्चय, नादपूर्ण असत, एकसुरी राहात, ते पुनरावृत्त होत आणि त्यांच्या उच्चारणात वगैरे अति खालच्या किंवा अति वरच्या स्वनपातळ्यांचा वापर असे. यदाकदाचित वाद्यांचा वापर झालाच, तर ती वाद्ये अ-स्वरी प्रकारची अवनद्ध वा कंपितशरीरवर्गाची असत. सांगीतिक दृष्ट्या संगीतात्मतेचे हे निकृष्ट उदाहरण मानण्याकडे सर्वसाधारणतः कल राहील ही गोष्ट उघड आहे.

तुलनेने पाहता *यज्ञमार्गी* श्रद्धेचे लक्ष्य असणारी निसर्गतत्त्वे अधिक पृथक् झालेल्या परमशक्ती होत. या कारणाने त्यांचे वर्णन अधिक बारकाईने करणे शक्य होते. शिवाय दराऱ्याबरोबरच मनात काव्यात्मता जागृत करण्याइतकी त्यांची अंगभूत सौंदर्यात्मताही होती. यज्ञकल्पनेच्या स्वरूपामुळे यज्ञक्रिया हाही एक गुंतागुंतीचा प्रयोग होता. सहभागी होणारे लोक अनेक, भाषिक वापर अधिक सदिश, वापरात येणारी प्रतीके विपुल आणि एकंदरीने हालचाल, घडामोड यांना स्थान भरपूर असे. आपल्या दृष्टीने महत्त्वाचे सांगीतिक परिणाम असे की, एकंदरीने वावरात ठेवले जाणारे ध्वनी विपुल व विविध राहिले आणि भाषिक द्रव्याची रचना अधिक सुजाण होऊ लागली. आलंकारिकता, लयबद्धता यांचाही आढळ भरपूर होऊ लागला. पठण ही क्रिया पुढे सरकली. *पठणाची* एक विशेषता अशी की, व्यक्ती आणि समूह या दोन्ही घटकांना त्यात भरीव व निश्चित भूमिका मिळतात. कला आणि कारागिरी यांच्या पाऊलखुणा पठण या संगीतात्मतेच्या आविष्कारात स्पष्ट ऐकू येतात. म्हणूनच या अवस्थेत तंतुवाद्य, वायुस्तंभवाद्य यांसारख्या निश्चितस्वनी घटकांना वाव मिळू लागला. संगीताचा स्वतःचा असा एक प्रपंच निर्माण होऊ पाहात असतो तो या काळात. विशेष प्रवीण व्यक्तींना खास भूमिका बजावण्याची संधी उपलब्ध होऊ लागते तीही याच अवस्थेत. या सर्व घटनांचे सांगीतिक अन्वयार्थ स्पष्ट आहेत.

पूजनमार्गी श्रद्धेचे आलंबन तर उघडउघड मूर्तच आहे. केवळ वर्णनापेक्षा घटनेचे वर्णन आणि शिवाय कथेमधील घटनांची गुंफण असा प्रवास मूर्तीमुळे सुलभ होतो. उत्सव, नाट्यरूपाने सादरीकरण, सामूहिक व व्यक्तिगत पूजन या सर्वांना स्थान मिळते. परिणामतः संगीताच्या वापरात विविधता शक्य होते आणि पर्यायाने संगीतही विविध होऊ शकते. अधिक स्वनरंगयुक्त वाद्ये मोकळेपणे वावरू लागतात. छंदांमधेही जास्त प्रकार येऊ लागतात. एकंदरीने पाहता काव्यत्वाचा आढळही जास्त होऊ लागतो. लय व ताल या दोघांनाही महत्त्व येते. खरे पाहता तालांच्या आकृत्या ठाशीवपणे समोर येणे याच टप्प्यावर अधिक नैसर्गिक ठरते. नाट्याप्रमाणेच नृत्याचाही शिरकाव होतो. नृत्यासह येणारे लयबंध आगळ्याच आकर्षणाचे धनी असतात ही नेहमीच्या प्रत्ययाची गोष्ट आहे. संगीतात्मता जास्त राजरोसपणे वावरू लागते इतकेच नव्हे, तर आपला ठसा अधिक प्रभावी व्हावा असा मुद्दाम यत्न करतानाही तिला ओशाळे वाटत नाही.

भक्ती : पूजन सरमिसळ

भक्तिमार्गी आणि पूजनमार्गी श्रद्धांच्या कक्षा काही अंशी सरमिसळ असतात. पण तरीही एक सूक्ष्म भेद दिसतो. प्रेमाचे नाते हेच ईश्वर-भक्ताचे नाते असे मानणाऱ्या भक्तिमार्गात लौकिकतेचा अधिक सहज प्रवेश होऊ शकतो. पिता, माता, सखी आणि सखा इ. अनेक नात्यांनी ईश्वर साकार होणे निखळ पूजनमार्गी श्रद्धेला मानवले नसते. पूजनमार्गाचे मूर्तालंबन अधिक आणखी एक विशिष्ट मानसिक अवस्था या दोहोंमुळे भक्तिमार्ग शक्य होतो. लौकिकतेला मज्जाव न करण्याच्या भूमिकेमुळे भक्तिसंगीतही लौकिक जीवनाशी अधिक जवळीक साधू शकते. पण तरीही पूजनमार्गी आणि भक्तिमार्गी संगीतामधली सीमारेषा बरीच चंचल आहे असे मान्य केले पाहिजे. आविष्कारप्रसंग, वाद्ययोजना, छंदांचा वापर, व्यक्ती व समूह यांची भूमिका, नृत्याला दिलेला





बाब यांसारख्या घटकांची तपासणी केल्यावर असा निष्कर्ष काढावासा वाटतो की, पूजनमार्गात शक्य असलेली नृत्यात्मकता सोडल्यास इतर बाबतींत भक्तिमार्ग आणि पूजनमार्गी संगीतांमध्ये भेदापेक्षा सादृश्याचा, आविष्काराचा रंग समान असल्याचा प्रत्यय अधिक प्रभावी असतो (भाषा व प्रदेश यांमुळे पडणारा फरक अर्थात निराळा). याची मुख्य कारणे दोन : एक तर केवळ तात्त्विक भेद असेल तर संगीतात फरक पडणे असंभवनीय. शिवाय संगीताचे स्वतःचे असे तर्कशास्त्र जेव्हा लागू होऊ लागते तेव्हा एक वेगळे गतिशास्त्र निर्माण होते. त्याचे स्वतःचे असे काही संकेत निर्माण होतात. संकेतांचे ठरीवपणे पालन होऊ लागले, की त्यांचे नियम म्हणून ग्रहण होऊ लागते. एकदा का नियमांची भाषा आपण बोलू लागलो, की कला-संगीताच्या कोटी-पर्यंत पोचणारा एक पूल तयार होतो. हे असे का होते याचा पुढे विचार होणार आहे. आता फक्त इतकेच नोंदवायचे आहे की, पूजनमार्गी संगीत आणि भक्तिसंगीत यांच्यात बरेच साम्य असते.

धर्मपरतेची लक्षणे पाहून मग आपण तिच्या अस्तित्वाच्या अवस्थांचे वर्णन केले. त्या त्या अवस्थेवर, टप्प्यावर, संगीतपरता कोणत्या रूपाने अवतरते याचाही आपण अल्प निर्देश केला. भारतीय परंपरेतल्या सर्वपरिचित उदाहरणांचा विवेचनाच्या संदर्भात निर्देश करून मग विवरण पुढे नेऊ. यातुमार्गी संगीताचे मुख्य आविष्कार *मंत्र* होत, यज्ञमार्गी संगीतांत जास्तकरून *ऋचांचा* आढळ होतो. पूजनमार्गी संगीतात आपण *स्तोत्रे*, *आरत्या* यांचा आणि भक्तिमार्गी संगीतात *कीर्तन*, *भजन* यांचा समावेश होतो असे म्हणता येईल. या निर्देशांकडे पाहाताच असे ध्यानात येईल की, सांगीतिक गुणवत्तेकडे कान वळविला तर भक्तिमार्गी संगीताचे वजन जास्त भरते. भारतीय संगीताच्या संदर्भात आणखी एक वेधक बाब अशी की, कलासंगीताशी जास्तीत जास्त जवळीक साधणारा धर्मसंगीतप्रकार भक्तिमार्गी संगीत हाच आहे. याची कारणे शोधणे शक्य आहे आणि नंतर ते आपण करूही. परंतु त्याआधी एक मूलभूत विचारणा लक्षात घ्यायला हवी.

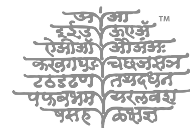
संगीत : धर्म : आंतरिक नाते कसे?

प्रश्न असा की, धर्मपरता ही मानवी प्रवृत्ती म्हणून तिची लक्षणे पाहिली आणि स्थल-काल-परिस्थितिभेदानुसार धर्मपरतेच्या काही वेगवेगळ्या अवस्था संभवतात याचाही आपण विचार केला. या अवस्थांबरोबर संगीतपरतेची कोणती रूपे निगडित होऊ शकतात व का याकडेही आपण थोडेफार लक्ष दिले. भक्तिमार्गी संगीत संगीतदृष्ट्या अधिक गुणयुक्त असा निष्कर्ष आपण नोंदला. इथपर्यंत सारे तर्कदृष्ट्या सयुक्तिक झाले; पण तरीही अगदी पायाभूत अशा एका प्रश्नाला आपण अजून धीटपणे सामोरे गेलो नाही. आपण धर्मपरता हा एक मानसिक अनुभव म्हणून तपासत आहोत हे ध्यानात घेता संगीतपरता आणि धर्मपरता यांचे अंगभूत, आंतरिक नाते मानसिक अंगाने आपण समजून घेणे आवश्यक आहे आणि आता त्याकडे चर्चेचा मोहरा वळवू.

अलौकिकतेची ओढ

धर्मावस्था कोणतीही असली आणि धर्मपरतेच्या लक्षणांच्या मेलनांचे प्रमाण कसेही असले तरी, धर्मसंगीताच्या रसायनाची मात्रा द्यावीशी वाटते याला कारण? कारण हे की त्यामुळे गद्यापासून, वैचारिकतेपासून, दैनंदिन जीवनाशी जखडल्या गेलेल्या मनःपूर्वकतेपासून आणि एका सर्वव्यापी व्यक्तिकेंद्रिततेपासून दूर जाणे सुलभ होते. सर्व धर्मांचा आणि धर्मवल्लांचा उद्देश *मुक्ती* या संज्ञेने व्यक्त केला जात असतो. साध्य-साधने आणि साधक यांच्या एकंदर परिस्थितीचा अंदाज घेऊन भारतातील भक्तिसंगीत-परंपरेने धर्मपरता आणि संगीतपरता यांचा संयोग चांगला साधला. पण भक्तिसंगीत हा धर्मसंगीताचा एक प्रकार आहे याचे भान ठेवून धर्मसंगीतास सर्वसामान्यतः लागू पडणारे विवेचन आधी करू. समाजात राहूनही सामाजिकतेचे जोखड होऊ नये, व्यक्तिमत्त्वाचे निखळ गाभे हाती लागावेत, नेहमीच्या 'मी'पासून सुटका करून घेऊन निखळ 'अहं'ची सत्ता – निदान काही काळ – भोगता यावी यासाठी सर्वसामान्य माणूस धर्माची कास धरू पाहतो. एकंदरीने मनोभूमिकेत अलौकिकाची ओढ प्रामुख्याने दिसते असे म्हणता येईल. या धर्ममूल प्रेरणांमुळे धर्मपरतेच्या *मागण्या* म्हणता येतील असे चार विशेष तयार होतात. या चार *विशेष* मागण्या पुऱ्या झाल्यामुळे धर्मपरतेस पोषक असे चार *परिणाम* सिद्ध होतात. या चार परिणामांची सिद्धी व्हावी म्हणून संगीतपरतेची तुल्यशक्ती अशी चार अंगे कार्यान्वित केली जातात. या सर्वांची समीकरणात्मक वा कार्यकारणभावी मांडणी खालील-प्रमाणे :

	मागणी	संगीतांगे	परिणाम
१.	गद्यापासून दूर जावयाचे	लय व ताल	पद्याची सिद्धी
२.	वैचारिकतेपासून दूर जावयाचे	नादात्म भावस्थिती	भावनात्मकतेचा अवतार





३.	दैनंदिन जीवनाशी बद्ध मन:पूर्वकता सोडावयाची	स्वन-पातळ्यांचे चढ व उतार	विपुल व विविध विधिकार्यपूर्णता
४.	व्यक्तिकेंद्रिततेला छेद द्यावयाचा	साथ-संगत इ. द्वारा सहभागी आविष्कार	सामूहिकतेतील अनामिकत्वाचा लाभ.

आता या *त्रिपदी-परंपरेचे* स्पष्टीकरण पाहू.

गद्यापासून दूर

अलौकिकाची सिद्धी व्हावयाची, तर लौकिकाशी असलेला आपला जखडबंद सुटला पाहिजे. लौकिक व्यवहारात (आणि म्हणून संपर्कक्रियेत) जास्तीत जास्त वापरले जाणारे साधन भाषा आणि भाषेच्या वापरात सर्वाधिक वापरली जाणारी मोडणी गद्यशैली होय. म्हणूनच अलौकिकाच्या पाईकास गद्याला दूर सारावयाची प्रेरणा व्हावी हे अटळ आणि अपरिहार्य आहे. परंतु गद्याची नुसती मोडतोड करून भागत नाही. गद्याला दूर सारणे ही केवळ अकरणात्मक कृती नाही. जुनी व्यवस्था मोडणे याचा अर्थ नवीन उभारणे असा आहे. या कारणाने पद्याची निर्मिती शक्य व्हावी या दिशेने गद्यावर संस्करणे व्हावी लागतात व तशी ती केली जातात. प्रस्तुत दिशेने टाकलेले पहिले ठाम पाऊल म्हणजे व्यावहारिक गद्याच्या खास विशेषांना माफक, मुद्दाम आणि नेमका धक्का दिला जातो. व्यावहारिक गद्य कसे असते? एक तर ते निश्चितसुरी नसते. इतकेच नव्हे, तर अनेकदा बिनसुरी असते. दुसरे म्हणजे ते कालमापनदृष्ट्या अनिश्चित कालावधीचे आणि आडाखा न बांधता येण्यासारख्या कालावधीचेही असते. आणि तिसरे गद्यलक्षण म्हणजे त्याचे आवाहन श्राव्यत्व वा श्रवणमधुरतेला नसते. पैकी कोणताही एक विशेष बाजूस सारून भागत नाही हे सहज उमजेल. पद्यात प्रवेश करावयाचा तर तिन्ही बाबतींत पावले उचलली पाहिजेत. कालदृष्ट्या निश्चित अंतर राखणे म्हणजे लय; आणि लयबंधांची आवर्तनी व नियंत्रित रचना म्हणजे ताल. हे ध्यानात घेता व्यावहारिक गद्याच्या गळचेपीतून सुटका करून घेऊन अलौकिकाच्या खुणा सांगणाऱ्या पद्याच्या परिघात प्रवेश करणारे धर्मसंगीत संगीताच्या मध्यस्थीवर किती विसंबून असते हे सहज उमगेल. संगीतासारखे कालिक काहीच नाही आणि म्हणून गद्याच्या कालिकतेचे जात-पोत बदलावयाचे तर संगीताची कास धरण्यावाचून गत्यंतर नाही.

अर्धताल का?

याच संदर्भातला पण छोटा मुद्दा पाहून मग पुढे जाऊ. धर्मसंगीताचे ध्येय गद्यापासून निघून पद्यापर्यंत पोचावयाचे इतकेच असते. त्यामुळे कलासंगीतात प्रामुख्याने आढळणारी इतर कालांगे धर्मसंगीतांतर्गत पद्याला गरजेची वाटत नाहीत. उदाहरणार्थ, तालाकृतींची विविधता वा तालवाद्यांतर्गत बंदिशी व त्यांचे विस्तार इत्यादी. कलासंगीताच्या तुलनेने पाहता धर्मसंगीतात वावरतात ते अर्धताल असतात. थोड्या प्रमाणात भक्तिसंगीताचा अपवाद होतो हे खरे; पण त्याची चर्चा भक्तिसंगीताच्या संदर्भात नंतर करू. अर्धताल म्हणजे ज्याचे लयबंध सहज कळावे, ज्याचे आवर्तन, अनायास साधावे असे ताल. त्याचप्रमाणे बहुजनांना ज्याची लय पकडता यावी अशा लयीत ते प्रयुक्त होतात. आकलनात चूक झालीच तरी पुन्हा लयखंडांच्या प्रवाहात सामील होण्यासाठी फार काळ थांबून राहण्याची शिक्षा होऊ नये असा धर्मसंगीताचा रोख असतो! मानवी शरीरांतर्गत सर्वसमान लयीशी या विशेषांचा संबंध असेल काय? नाडीचे ठोके, हृदयाची धडधड व श्वासांची गती यांच्याशी विशिष्ट व कायम नाते राखणारी लय सर्वसामान्यांना समजू-उमजू शकते असे घडत असावे! धर्मसंगीताची सामूहिकता लक्षात घेता लय-तालाचे साचे सुगम राहणे अनिवार्य ठरते. साच्यांच्या आकलन-प्रयोगासाठी शिक्षण हवे वा तालीम हवी असे चालणार नाही. धर्मसंगीतात सांगीतिक प्रावीण्याला स्थान नाही. त्यात हवे असते ते सरसकट, सहज अनुकरण.

वैचारिकतेला शह

पुढचा मुद्दा आहे वैचारिकतेला मागे सारण्याचा. तर्क पुरेसा नाही, मतामतांचा गलबला आहे, ज्याचे म्हणणे नि:शंकपणे मानावे असा कोणीही समोर नाही तेव्हा अंत:प्रमाण खरे; अशा निष्कर्षाला धर्मपरता आज ना उद्या पोचल्यावाचून राहात नाही. अनेक धर्मवेत्त्यांनी संस्थाकेंद्रित धर्म ते व्यक्तिकेंद्रित धर्म अशी धर्मपरतेची प्रगती मानली आहे ती या संदर्भात प्रस्तुत ठरते. पण एक फरक आहे. व्यक्तिकेंद्रित धर्मही विचारमार्गे आपला संसार थाटू शकतो. पण धर्मसंगीताद्वारे वाटचाल करणारी धर्मपरता वैचारिकतेला छेदून पुढे जाऊ इच्छित असते. समर्पण, श्रद्धा, गुरू इ. नी हा विचारविरोध प्रगट होत असतो. जिथे आवाहन तर्काला नसते अशी मनोवस्था इथे अभिप्रेत आहे. 'भाव' या संज्ञेने ही अवस्था वर्णिली जाते. विचारात विश्लेषण असते, तर भाव म्हणजे नि:संशय, नि:संकोच आणि निरपवाद स्वीकार असतो. आता मुद्दा असा की, वैचारिकता विश्लेषक तशीच एकदिशही असते आणि म्हणून गद्य हा मधला दुवा ठरतो.

गद्याला ओलांडल्यावर मगच *भावोद्‌गार* शक्य होतो. धर्मपरता आणि भावपूर्णता यांचा अंगभूत संबंध; आणि म्हणून वैचारिकतेला छेद द्यावयाचा असतो. भावपूर्णता म्हटल्यावर संगीत अनिवार्य का हे आपल्याला पाहावयाचे आहे.

भावस्थितीसाठी संगीत

आपल्या भोवतालच्या एकंदर परिस्थितीला मानवी व्यक्तिमत्त्वाचे मानसिक म्हणण्यासारखे जे प्रतिसाद एकसारखे जात असतात त्यांचे, सूक्ष्मतः पाहता, आपण अनेक प्रकारे वर्णन करत असतो. धर्मानुभवांतून वा तत्संबद्ध मानसिक प्रतिसादातून आपल्याला कोणताही निश्चितार्थ व्यक्त करावयाचा नसतो. धर्मपरतेची प्रतीती ही एक समावेशक भावस्थिती असते. त्यात एक अंगभूत संदिग्धता असते. अनेकार्थसूचन करावयाचे असले, तर निश्चितार्थाचे प्रयोजनच काय? त्याबरोबरचे एकदिशत्व काय उपयोगाचे? असे प्रश्न गुंतलेले असतात. आशय अर्थापेक्षा कमी नेमका आणि म्हणून जास्त सूचक व आवाहक असतो. त्याच चालीवर भावस्थिती भावनेपेक्षा संदिग्ध, समावेशक व म्हणून आवाहक असते. म्हणूनच धर्मपरता आणि संगीतपरतेचे नाते आंतरिक आहे असे जाणवते. संदिग्धता हा दोष नाही – अशीही परिस्थिती मानवी जीवनात अपरिहार्य आणि आवश्यक असते. या परिस्थितीला साकार करावयाचे, तर तुल्यशक्ती प्रगटन साधने लागतात म्हणून धर्मपरता आणि संगीतपरता यांचे परस्परावलंबन अटळ आहे. नेमकेपण, एकदिश प्रवास आणि मर्यादित आवाका या गुणांनी युक्त वैचारिकतेला नको म्हणण्याची ताकद असते ती अनेकार्थ, बहुकेंद्रस्पर्शी आणि अमर्यादाचे सतत सूचन करणाऱ्या भावस्थितीमध्ये. म्हणून धर्मपरतेला संगीतपरतेचा मार्ग सहोदर वाटतो.

विधिकृत्ये का?

दैनंदिन जीवनाची पातळी सोडण्याची यानंतरची पूर्वशर्त तर फारच महत्त्वाची. नेहमीच्या जीवनव्यवहाराशी फारकत घेणे सुलभ व्हावे यासाठी जे अनेक मार्ग चोखाळले जातात त्यांतच विपुल आणि विविध विधिकृत्यांचा समावेश होतो. अनेक धर्मपंथ उदयास आले आणि भरभराटले तेच मुळी कर्मकांडाला सुस्पष्ट विरोध असल्याकारणाने हे तर खरेच; पण तरीही मी हे विधान करतो, कारण *विधिकृत्य* याचा अर्थ थोडा निराळा आहे. समारंभपूर्वक, नियमितपणे, विशिष्टक्रमाने पार पाडलेले संप्रदायांचे आचारविषयक शारीर-मानस आदेश म्हणजे विधिकृत्य असा अर्थ मला अभिप्रेत आहे. प्रतीके, हावभाव, भाषा, हालचाल इत्यादींचे संकेतबद्ध आणि सहेतुक वापर करून मानवी मनाच्या अबोध पातळ्यांवर पोचण्याच्या आणि त्यांवर नियंत्रण मिळविण्याच्या प्रयत्नांतून विधिकृत्ये आकारास येतात. अनेक कारणांनी माणसे विधिकृत्यांना झुगारून देतात; पण त्यांच्या जागी नवीनांची स्थापना झाल्याचे अनुभवास येते! कारण इतकेच की, मानसिक जडणघडणीस विधिकृत्यांची गरज आहे. आपले दैनंदिन जीवन आणि व्यावहारिक जीवनसरणी यांच्या सतत संदर्भाचे ओझे नको असेल तर विशेष वातावरण, खास शारीर-मानस परिस्थिती निर्माण करावी लागते हे निःसंशय.

विधिकृत्याच्या अंमलबजावणीशी तुल्यशक्ती ठरणारा संगीतविशेष म्हणजे *स्वनपातळ्यांचे नियंत्रित, ठरीव चढउतार*. चढउतार नसलेल्या, सम स्वनपातळ्या आणि कोणतीही विशेष भावनावस्था अनुभवणे, प्रगट करणे यात विरोध असतो. सर्वसामान्य जीवनातही याचे प्रतिबिंब पडते. अगदी रागलोभादींचे प्रगटनही एकसुरीपणातून होऊ शकत नाही. मात्र दैनंदिन जीवनात आपण वापरत असलेल्या स्वन-पातळ्यांच्या चढउतारावर कसोशीने आपण नियंत्रण ठेवीत नाही आणि त्यात विविधताही नसते. विविधता, सहेतुकता आणि नियंत्रण यांचा आढळ होऊ लागताच संबंधित स्वनपातळ्या कलाक्षेत्रांचे सूचन करू लागतात. मग संभाषणे वा भाषणे नाट्यात्म होऊ लागतात, प्रभावी वाटू लागतात. लय-तालाकृतींच्या संगतीने आणि भाषिक अर्थाच्या जोडीशिवाय स्वनपातळ्यांचे चढ-उतार वावरू लागले, की ते निरपवाद संगीतमार्गी ठरतात. धर्मसंगीतात त्यांचे असे उपयोजन होत असता आकृत्या बनविण्यात किंवा लय-तालाशी त्यांची सांगड घालण्यात काही चालढकल होऊ नये म्हणून संगीतवाद्यांचीही साथ घेतली जात असते. विधिकृत्यांतील सर्व शारीर-मानस क्रियांना काटेकोरपणे 'घडवायचे' म्हणून लय-ताल आणि स्वन-पातळ्या या दोन्ही संगीतांगांचा एकत्र उपयोग केलेला असतो. एकंदर ध्वनिपरिमाण, मानवी आवाज आणि भाषा यांचा दैनंदिन जीवनातला व्यापार तसा सर्वव्यापी असल्याने पूर्णतः नवीन वळणे न दिली तर दैनंदिन जीवनाशी असलेले नाळनाते सोडणे अशक्य म्हटले पाहिजे.

संवेदना संयमन

धर्मसंगीताच्या प्रगटनाशी संबंधित असलेली आणि विधिकार्याशी हमखास संलग्न राहणारी एक छोटीशी बाब निदान उल्लेखायला हवी असे मला वाटते. नेहमीच्या जीवनसरणीशी घट्ट बांधल्या गेलेल्या व्यक्तिमत्त्वाची सोडवणूक करणे आणि एका निराळ्या तरल मानसिक अनुभवासाठी खास चौकट तयार

करणे ह्या विधिकार्यामागच्या महत्त्वाच्या प्रेरणा होत. बाह्यानुभव नियंत्रित केले की, अंतरानुभवांना दिशा देणे संभवनीय होते हे त्यांच्यामागचे मनोवैज्ञानिक तथ्य होय. मुद्दा असा की, ऐंद्रिय अनुभवाची दारे म्हणून ज्यांचे आपण वर्णन करतो त्या सर्व इंद्रियांच्या नेहमीच्या व्यवहारांचे *संयमन* करून त्यांचे खास, निराळ्या अनुभवासाठी *'ट्यूनिंग'* करण्यासाठी विधिकार्यांचा आपण वापर करतो असे दिसेल. विधिकार्यांच्या बांधणीमध्ये म्हणूनच रंग, रूप, रस, गंध, नाद इ. सर्वांच्या बाबतीत विशिष्ट संकेत तयार झालेले दिसतात. सर्व बाजूंनी असे दोर कापून टाकल्यावर आपल्या मनाचा पिसाळ पळ थांबेल असा हेतू बाळगून खास खटाटोप मांडलेला आढळतो. आपल्या विषयापुरते बोलावयाचे तर शंखनाद, घंटानाद, टाळ, मृदंग वा चंदन, धूप वा लाल, पिवळा, निळा रंग (किंवा डोळे मिटून घेणे!) आणि मुखाने सारखा घोष वगैरे विधिकार्याच्या घटकांची संदमनशक्ती सहज ध्यानात येण्यासारखी आहे. "इतरांना झाकावयाचे म्हणजे इष्ट ते मनात भरेल" असा तर्क लढविण्यात वावगे काहीच नाही. विशिष्ट चेतना तीव्र करावयाची हा मुख्य उद्देश, तर इतर चेतनांना कमजोर ठेवावयाचे ही दुय्यम पण पाठिंबा देणारी खेळी असे विधिकार्याचे एकूण स्वरूप असते.

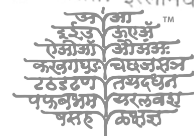
सामूहिकतेने व्यक्तिकेंद्रिततेला शह

आता यापुढे विचारात घ्यावयाची त्रिपदी म्हणजे व्यक्तिकेंद्रिततेला सामूहिकतेमुळे कसा छेद जातो ते तपासून या प्रक्रियेस संगीतपरता कसा हातभार लावते ते पाहणे. आपण एरवीच्या जीवनात व्यक्तिकेंद्रित वा आत्मकेंद्रित असतो याला फारशा विवरणाशिवाय मान्यता मिळावी. आपण सगळेच स्वतःला सर्व व्यवहारांचे केंद्र मानून चालत असतो. या संकुचित 'अहम्'च्या जागी एका व्यापक 'स्व'ची स्थापना करणे हे संस्कृतीचे कार्य असते. कला कोणतीही असली, तरी आपापल्या प्रगटनामधून हेच साधण्याची *कलाकारांचीही* धडपड असते. 'अहम्'च्या पलीकडे जाऊन पोचणारा पण विशिष्ट ज्ञान-शाखांपुरते लक्ष केंद्रित करणारा *विचारवंत* बनतो, तर 'ज्ञानशाखा+मी' हे नाते विसरून पुढे जाऊ शकणारा *चिंतक* ठरतो. व्यक्ती ते मानव हा प्रवास साधावा म्हणूनच या तऱ्हेची प्रक्रिया सिद्ध करावी लागत असते. हे अंतर – 'अहं ते स्व' – हा पल्ला पार करावयाचा, तर सर्वसामान्य व्यक्तीला पहिल्याने 'व्यक्ती नव्हे तर समूह महत्त्वाचा' हा टप्पा गाठावा लागतो. सामूहिकता जणू काही समाजाचे प्रतीक वा त्याची लहान आवृत्ती म्हणून आपल्यापुढे येत असते. कोणत्याही धर्मपंथाची कार्यपद्धती तपासली तर 'व्यक्ती लहान, समूह महान' या सूत्राने आचार-विचार-उच्चार नियंत्रित व्हावेत अशा रीतीने ती साकार झालेली दिसते. व्यक्तीच्या मानसिक सवयी वा तिचे मानसिक कल बदलावयाचे, तर समाजाची सक्ती असावी की नसावी हा प्रश्न आदर्शाचा झाला. पण हेच काम पार पाडण्यासाठी समूहाने लावलेली शिस्त उपयोगी ठरते हे सामाजिक वास्तव झाले. धर्मसंगीतात या वास्तवाची दखल घेतली आहे असे आढळते.

समूहसंगीताच्या सोयी

सर्वसामान्य पातळीवरच्या गायन-वादनाची, म्हणजे कलासंगीत या पदवीपर्यंत न पोचणाऱ्या 'नैसर्गिक' गायन-वादनाची एक विशेषता अशी की, एका विशिष्ट, कमीत कमी परिणामकारकतेने या क्रिया पार पाडणे खास शिक्षणाशिवाय व कौशल्याशिवाय शक्य असते. शिवाय या क्रिया एकट्या-दुकट्याला तशाच समूहालाही जमतात. अर्थातच सामूहिक आविष्कार सिद्ध करावयाचे म्हणताच व्यक्तिगत कामगिरीवर बंधने येतात. त्याला शिस्त लागते. समूहसंगीतात सहजपणे सिद्ध होणारी गोष्ट म्हणजे संतुलन. संतुलन दुसऱ्याचा विचार केल्याशिवाय जमत नाही. एखादा प्रमुख गाणारा वा वाजविणारा आणि इतर साथ करणारे वगैरे विविध भेद म्हणजे व्यक्तीच्या जागी समूहाची स्थापना होणे. समूहाचा एक नियंत्रित घटक म्हणूनच व्यक्तीची भूमिका चालू आहे असे चित्र समूहसंगीतात स्पष्टपणे व्यक्त होते. लहान-मोठे कसेही असलो, तरी सारखे काहीतरी करीत राहणे – फक्त मनमानी तऱ्हेने नव्हे! ही धर्मसंगीताची शैली होय. 'अहम्'च्या कोशातून बाहेर पडण्याची सोय सुगमतेने व सुलभतेने प्रयोगकलांद्वारे उपलब्ध असते.

अंगलक्षणांमधील समानतेमुळे धर्म आणि संगीत यांचे नाते आंतरिक ठरते हे आतापर्यंतच्या विवेचनावरून ध्यानात येईल. हे नाते प्रादेशिक साहचर्य, कालिक सहभाव वा अनुयायांची वैयक्तिक आवडनिवड यांपलीकडचे आहे. धर्म कोणता, पंथ कोणाचा, भाषा कोणती आणि संगीतपद्धती कोणती इ. सर्व गोष्टी दुय्यम ठरविणारे हे नाते निर्माण होण्याचे कारण मानवी स्वभाव होय. याच कारणामुळे आद्य प्रवर्तकांनी संगीत निषिद्ध मानूनही बौद्ध व इस्लामधर्मीयांना संगीत धर्मजीवनातून हद्दपार करता आले नाही. प्रवर्तकांच्या आवडी-निवडींचा या निषेधामागे हात असावा काय? (बुद्धाचा भाषणांतला आवाज चांगला होता म्हणतात. पण त्याला संगीत कसे वाटे? सावरकरांचे याविषयीचे उद्गार खोचक आहेत!) परंतु बौद्ध विद्यापीठांत संगीत चांगले शिकविले जाई. महायान पंथाने संगीताविषयी अधिक उदार दृष्टिकोन स्वीकारला असावा असेही दिसते. इस्लामची तऱ्हा

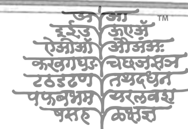




निराळी नाही. भारतीय संगीतपरंपरेच्या वाढीस मुस्लिमांचा हातभार नाव घेण्याजोगा आहे. पण हा मुद्दा नाही. सूफी पंथाचे संगीतप्रेम प्रसिद्ध आहे आणि इथे माझ्या दृष्टीने एक वेगळाच मुद्दा उपस्थित होतो. याविषयीचे विवरण सूत्ररूपाने पुढे मांडतो :

* सर्व धर्मांची धाव अलौकिकाकडे असते. धर्माशयाचा अलौकिक भाग धर्माचा गाभा असतो आणि अव्याख्येय, अनिर्वचनीय वगैरे असला तरी त्याचे अस्तित्व निरपवादपणे मान्य असते.
* अलौकिकाचा प्रत्यक्ष अनुभव 'साक्षात्कार' या संज्ञेने व्यक्त. साक्षात्कार सर्वांनी इच्छा करावी अशी बाब असली, तरी सर्वांना लक्ष्य व गम्य नसते.
* साक्षात्काऱ्यांनी सर्वसामान्यांसाठी हेरलेले सहोदर मार्ग म्हणजे भास निर्माण करणाऱ्या औषधी आणि संगीत. यांच्या सहाय्याने लौकिकाचे ताण-तणाव व नातेसंबंध होतील तितके सैल करून मग साधना इ. ची कास धरावी असा क्रम होय. भास निर्माण करणाऱ्या औषधी म्हणजे मादक द्रव्ये नव्हेत आणि त्यांचे सेवन करणे म्हणजे व्यसन करणे नव्हे हे ध्यानात घ्यायला हवे. साक्षात्काराचा आभास निर्माण करणारे मार्ग कमी पुरुषार्थाचे वाटले, तरी सुलभ नाहीत आणि सुखदही. आपले म्हणून आपण ज्या व्यक्तिमत्त्वाला कवटाळत असतो त्याच्या ठिकऱ्या उडत असल्याचे अनुभवणे सुखद निश्चितच नाही!
* संगीतानुभव सहोदर अनुभव म्हणून, साधन म्हणून धर्माभ्यासी वापरतात. त्यामुळे सांगीतिक दृष्ट्या हीणकस ठरणारे संगीतही त्यांना चालते! उलट घडणारी घटना ही तितकीच मजेशीर आहे. संगीतकारांच्या संगीताशयातही 'अलौकिका'शी होड घेणारा 'रंग' असतो आणि तिथपर्यंत पोचण्याचा सहोदर मार्ग म्हणून ते धर्मपरतेकडे आणि व्यसनांकडेही वळतात!
* साक्षात्कार आणि रंग यांचे संदिग्धतादी गुण प्रेमात आढळतात. प्रेमभावनेचा संगीत आणि धर्म या दोहोंनी केलेला पुरस्कार सर्वज्ञात आहे. मधुराभक्ती, तंत्रसाधना, सूफी पंथ... अनेकांची उदाहरणे सहज ध्यानात येतील. स्त्री-पुरुष प्रेम हाच अर्थ प्रेम या संज्ञेने सूचित केला आहे.







आपल्या ग्रंथालयात अवश्य हवीत अशी

प्राज्ञपाठशाळा मंडळ ग्रंथमालेची

संग्राह्य वैचारिक मराठी प्रकाशने

- **वैदिक संस्कृतीचा विकास** । तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी (आवृत्ती संपली.)
- **हिंदुधर्माची समीक्षा** (तृतीयावृत्ती) व **सर्वधर्मसमीक्षा** (प्रथमावृत्ती) । तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी — ५० रु.
- **अद्वैतसिद्धीचे मराठी भाषांतर** (पूर्वार्ध) । ब्र. स्वामी केवलानंद सरस्वती — २०० रु.
- **पुरोहितवर्गवर्चस्व व भारताचा सामाजिक इतिहास** । डॉ. सुमंत मुरंजन — ५० रु.
- **लोकशाहीचे धोके** । पन्नालाल सुराणा — ८ रु.
- **हिंदी साहित्यविचार** । प्रा. प्यारेलाल गोहेल — ५ रु.
- **महाराष्ट्रातील दुष्काळ व त्यावरील उपाययोजना** । चा.अ. दाभोलकर — ५ रु.
- **श्री. यशवंतराव चव्हाण अभिनंदनग्रंथ** — ४० रु.
- **संशोधन साधना** । डॉ. वसंत स. जोशी — २५ रु.
- **ज्ञानदेव चिंतन** (संपादित) । डॉ. वसंत स. जोशी — ३० रु.
- **तरंगयामिक व पुंजयामिक** । मा.ग. टोळे — १० रु.
- **आर्यांच्या सणांचा प्राचीन व अर्वाचीन इतिहास** । ऋग्वेदी — ४० रु.
- **वागीश्वरी** । डॉ. गो.के. भट — २० रु.
- **नवमानवतावाद व मानवाचा आदर्श** — २५ रु.
- **प्रस्थानभेद** (प्राचीन १४ विद्यांची माहिती) पुनर्मुद्रण । गं.वा. लेले — १५ रु.
- **गिर्यारोहण परिचय** । अच्युत खोडवे — १० रु.
- **इतिहासाचे तत्त्वज्ञान** (दुसरी आवृत्ती) । सदाशिव आठवले — ६० रु.
- **दासशूद्रांची गुलामगिरी (भाग २)** । शरद पाटील — ७० रु.
- **शाहीर हैबती** । डॉ. शिवाजीराव चव्हाण — ४० रु.
- **गीताचिकित्सा** । भाऊ धर्माधिकारी — १०५ रु.
- **तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी (चरित्र)** । सौ. मालती देशपांडे — २५ रु.
- **बौद्ध धर्माचा अभ्युदय आणि प्रसार** । प.ल. वैद्य — ३० रु.
- **हिंदू धार्मिक परंपरा आणि सामाजिक परिवर्तन** । मे.पुं. रेगे — ३० रु.
- **पाच पुस्तक-परिक्षणे** । वा.म. कुलकर्णी — ४० रु.
- **भेदविलोपन : एक आकलन** । अशोक केळकर — २० रु.
- **कॉलिंगवुडची कलामीमांसा – एक भाष्य** । रा.भा. पाटणकर — ८० रु.
- **न्या. महादेव गोविंद रानडे : व्यक्तित्व, विचार व कार्य** — १०० रु.
- **धर्मश्रद्धा : एक पुनर्विचार** । दि.के. बेडेकर — १५ रु.
- **आचार्य शं.द. जावडेकर : व्यक्तित्व आणि विचार** — १०० रु.

---

१) ग्रंथालये व संस्थांना किंमतीत १० टक्के सूट. पोस्टेजचा खर्च वेगळा पडेल. २) व्ही.पी. ची पद्धत नाही. ३) पैसे मनिऑर्डरने वा ड्राफ्टने पाठवावेत. ४) एकूण १५० रुपयांच्या पुढे पुस्तके घेणाऱ्यास पोस्टेजचा खर्च पडणार नाही.

संपर्कासाठी पत्ता : चिटणीस, प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, ३१५ गंगापुरी, वाई ४१२ ८०३ (जि. सातारा)

हे मासिक श्री.ग. दीक्षित यांनी मुद्रा, ३८३ नारायण पेठ, पुणे ४११ ०३० येथे छापून मं.पुं. रेगे यांनी प्राज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई यांच्याकरिता तेथेच प्रसिद्ध केले.

अनुक्रमणिका

